

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**“O rapaz que brinca nas ruínas”:
reflectindo a partir da tradução de *Contre Sainte-Beuve***

Mafalda Sofia Borges Soares

Mestrado em Tradução

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



“O rapaz que brinca nas ruínas”:
reflectindo a partir da tradução de *Contre Sainte-Beuve*

Mafalda Sofia Borges Soares

Projecto orientado pela Professora Doutora Kelly Basílio

Mestrado em Tradução

2013

Soletro pelo sentimento o que se não pode dizer por palavras e inscrevo-me na predicação do gerúndio de me estar sendo recriada, vertendo-me para fora de mim mesma nessa perene abundância interior. Transmuto-me para ser mais em mim, mais de mim, para enfim ser reflexivamente. Toda eu pingo emoções toscamente abandonadas à mercê da palavra adiada para então poder reabitar-me na ausência de mim própria e na presença desse Outro que me despossa da minha não reflexividade ao tornar-se reflexo meu. Toda eu sou farrapos de uma alma em sensações entornando-se e em sensações perpetuando-se. Inundo-me outramente da minha própria outridade; escorro-me na tua epiderme e no teu calor tropeço. Chovo-me-te. Flamejo-me-te. Mergulho-me-te. À medida que os meus lábios adormecem invariavelmente na calidez dos teus, em nós escorrem pedaços de Éden chorando.

AGRADECIMENTOS

A muitos devo a existência deste projecto.

Primeiramente, à minha família, que tanto fez por mim durante todos estes anos.

Também aos meus mais próximos que, mesmo não sendo família, sempre me fizeram sentir em casa.

Aos amigos do colégio e da faculdade, que souberam adocicar os momentos passados na sua companhia.

À Professora Doutora Kelly Basílio, que tanto me ensinou durante este ano de trabalho.

À Música e à Dança, se a essas algum agradecimento pode ser dirigido, que em inúmeros momentos me fizeram acreditar na possibilidade dos meus sonhos.

À Literatura, claro, e à Arte, em geral, que sempre têm sabido dar ao meu mundo encantadoras tonalidades.

A todos os sorrisos espontâneos.

Porque um trabalho não é somente feito de teoria. Porque um trabalho é essencialmente feito de uma coragem e de uma motivação sempre renovadas. Em todas estas pessoas e em todas estas coisas encontrei eu o estímulo necessário para nunca deixar de acreditar.

Muito obrigada!

RESUMO

Inserido no âmbito do Mestrado em Tradução, o presente projecto é constituído pela nossa proposta de tradução da obra *Contre Sainte-Beuve*, da autoria de Marcel Proust, e por um comentário a essa proposta, dividido em duas grandes partes: uma literária e uma teórica. Da primeira parte, constam informações relativas à biografia e ao percurso literário do autor, bem como uma apresentação das características e da estrutura da obra traduzida; o conteúdo de *Contre Sainte-Beuve* é, de igual modo, abordado, concentrando-nos no seu tema principal: a crítica proustiana. Por sua vez, a segunda parte é, de início, permeada por um discurso sobre a tradução e o tradutor (nomeadamente, literários), focalizando-se, de seguida, nas particularidades da escrita de Proust em *Contre Sainte-Beuve* para, por fim, expor e explicar as opções de tradução adoptadas na nossa proposta.

Palavras-chave: Crítica, memória involuntária, “eu” literário, estilo, metáfora, tradução literária, «língua de ninguém», estratégias de compensação.

RÉSUMÉ

Dans le cadre du Master en Traduction, ce mémoire se compose de la traduction de l'œuvre *Contre Sainte-Beuve*, de Marcel Proust, et d'un commentaire de cette traduction. Le commentaire est divisé en deux grandes parties: l'une littéraire et l'autre théorique. La première contient un bref parcours biographique et littéraire de l'auteur, ainsi qu'une présentation des caractéristiques et de la structure de son œuvre. Le contenu de *Contre Sainte-Beuve* est aussi étudié, notamment son thème principal: la critique proustienne. La seconde partie réfléchit sur la traduction et sur le traducteur littéraires ; elle présente aussi certaines des particularités de l'écriture proustienne dans cette œuvre ; enfin, elle tente de justifier nos options de traduction.

Mots-clés: Critique, mémoire involontaire, le «moi» littéraire, style, métaphore, traduction littéraire, «langue de personne» («língua de ninguém»), stratégies de compensation.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	11-15
I. ENQUADRAMENTO LITERÁRIO	
1. O autor	
1.1. Dados biográficos	16-17
1.2. Percurso literário	17-19
2. A obra	
2.1. Características	19-20
2.2. Estrutura	20-22
2.3. Breve apresentação dos capítulos traduzidos	22-26
2.4. A condenação de um crítico e de um método	
2.4.1. Algumas críticas a Sainte-Beuve	26-28
2.4.2. O método de Sainte-Beuve	28
2.4.3. Contra-argumentação:	
a memória involuntária e o “eu” do artista	28-30
II. ENQUADRAMENTO TEÓRICO	
1. Pressupostos teóricos e princípios sobre tradução literária	
1.1. As origens da tradução	32-34
1.2. O desafio da tradução literária	35-36
1.3. Procedimentos tradutológicos	36-42
1.4. Metáforas para a tradução	42-44
1.5. A figura do tradutor literário	45-47

2. Justificação das opções de tradução	
2.1.O conceito de estilo	49-50
2.2.Características da escrita proustiana em <i>Contre Sainte-Beuve</i>	
2.2.1. Passíveis de tradução directa	50-54
2.2.2. Não passíveis de tradução directa	55-57
2.3.Opções gerais de tradução	58-64
2.4.Opções específicas de tradução	64-91
 CONCLUSÃO	 93-95
 BIBLIOGRAFIA	 96-99

LISTA DE SIGLAS

CSB : *Contre Sainte-Beuve*

DMP : *Dictionnaire Marcel Proust*

DV : *Divina Comédia*

LPT : *Le Petit Robert*

MT : *Metamorfoses*

RTP : *À la Recherche du Temps Perdu*

INTRODUÇÃO

O presente projecto apresenta uma proposta de tradução de *Contre Sainte-Beuve*, de Marcel Proust, e um comentário a essa proposta, no qual serão abordados o autor e a obra, a tradução e o tradutor literários e, por fim, as escolhas tradutórias que fizemos. A metáfora contida no título será devidamente explicada na conclusão, visto que a sua compreensão depende do conhecimento da teoria proustiana do “eu” literário e da teoria da «língua de ninguém» de Miguel Serras Pereira, as quais serão abordadas no decurso deste comentário.

Presidiram à escolha da obra a traduzir três principais razões: o facto de desejarmos realizar um trabalho tendo o francês como língua de partida - uma vez que nutrimos pela língua e pela cultura francesas uma grande estima -, o facto de Marcel Proust ser um dos nossos autores de eleição no seio do universo literário francês e, finalmente, o facto de *Contre Sainte-Beuve* constituir, no nosso entender, não apenas uma importante introdução a conceitos-chave da mundividência proustiana (como o de passado, o de arte, o de artista), mas ainda uma não menos importante preparação para a compreensão da *Recherche*. Diz-nos Proust (CSB, 121-122) que a crítica dirigida a Sainte-Beuve e ao seu método cedo ultrapassa a crítica a um homem particular, para então se assumir como ponto de partida para a exposição de toda uma concepção de literatura e de crítica literária. Ora, acreditamos que todo esse discurso permeado de tonalidades críticas pode ainda ser visto como um discurso dirigido a todos os leitores (que ao lerem uma obra se tornam críticos, exactamente porque intérpretes) que pelo homem queiram descobrir a obra. Se, por um lado, é possível asseverar que *Contre Sainte-Beuve* contém, na sua índole, uma reflexão sobre o que é e sobre o que não é a literatura, parece-nos, do mesmo modo, poder afirmar-se que este conjunto de escritos encerra uma reflexão sobre o que é e o que não é a interpretação dessa mesma. No fundo, uma interpelação para que se ouse ir até “[...] au fond de nous-mêmes [...]” (CSB, 127), a fim de compreender verdadeiramente o conteúdo de uma obra.

Verificou-se a necessidade de optar por uma edição do livro a traduzir, pois existem, com efeito, duas edições de *Contre Sainte-Beuve* em língua francesa: a de Bernard de Fallois (publicada, pela primeira vez, em 1954 pela Gallimard, fazendo actualmente parte da colecção «Folio» da mesma editora) e a de Pierre Clarac (pertencente à «Bibliothèque de la Pléiade» e cuja primeira publicação data de 1971 e a segunda de 1978). Faremos, assim, por justificar a escolha de uma edição em detrimento da outra.

Fallois tende a apresentar *Contre Sainte-Beuve* como um romance, tentando, não apenas organizá-lo enquanto tal (dividindo e numerando os vários escritos em capítulos, estabelecendo um prefácio e uma conclusão), mas ainda completá-lo quando possível ("limando", por assim dizer, o seu carácter fragmentário). No prefácio à sua edição, o editor assevera, com efeito, que procedeu à normalização da ortografia, à organização dos fragmentos do texto (respeitando o plano proustiano) e à escolha dos capítulos que se lhe afiguraram mais completos. Não deixou, de igual modo, de completar as citações sempre que estas surgiam incompletas e de introduzir inúmeras adições que constavam da margem ou do verso do manuscrito. No *Dictionnaire Marcel Proust* (2004, 232), afirma-se, aliás, que Fallois "[...] croyait en quelque sorte à l'existence d'un *CSB* roman [...].", crença que não será porventura destituída de sentido, dado que o próprio Marcel Proust declarou, numa carta a Alfred Valette, em meados de Agosto de 1909: "«Je termine un livre qui malgré son titre provisoire: "Contre Sainte-Beuve. Souvenir d'une matinée" est un véritable roman [...]»." (Tadié: 1996, 623). Esta tentativa de reconstrução (isto é, esta acção de *intervenção*) é uma das principais críticas lançadas à edição Fallois.

Ao contrário de Bernard de Fallois, que procurou apresentar os vários escritos proustianos como um todo coerente, completo, Pierre Clarac optou por publicar os textos no seu estado inacabado. Não obstante, a intervenção do editor está também aqui patente, uma vez que a edição Clarac põe de lado todo e qualquer fragmento de carácter narrativo. Esta escolha do editor pressupõe, assim, que *Contre Sainte-Beuve* teria sido uma obra de índole puramente crítica e que os fragmentos narrativos escritos quando Sainte-Beuve ocupava ainda o espírito proustiano não mais seriam do que esboços de *À la Recherche du Temps Perdu*.

Pese embora o facto de se afirmar, no *Dictionnaire Marcel Proust* (2004, 233), que "On peut accorder, dans l'ensemble, plus de confiance à l'édition Clarac [...]", há três principais razões que nos levaram a escolher a edição Fallois em detrimento da Clarac.

A primeira concerne à legibilidade. Com efeito, a edição Fallois (porque procura "limar" o carácter fragmentário dos escritos) não se apresenta tão lacónica quanto a de Pierre Clarac.

Omitindo várias citações (nomeadamente, ao longo de "La Méthode de Sainte-Beuve") ou mesmo excertos narrativos, Clarac torna, por vezes, difícil a compreensão de uma determinada passagem, o que dificulta a leitura e, claro, a tradução dos escritos. Pareceu-nos assim que a edição Fallois traria mais benefícios à legibilidade da nossa tradução e à compreensão das respectivas opções de tradução.

A segunda prende-se com o facto de a credibilidade da edição Fallois parecer ser reconhecida de várias maneiras. Com efeito, não só a referida edição foi novamente publicada, na colecção «Folio», por Antoine Compagnon (colaborador da edição do terceiro tomo de *À la Recherche du Temps Perdu* na «Bibliothèque de la Pléiade»), "[...] ce qui représente une décision critique déjà perceptible dans l'édition de *RTP* de la «Bibliothèque de la Pléiade»" (Brun: 2007), como ainda recentemente reeditada (em 2010). Além do mais, a edição Clarac parece não ser "[...] dépourvue de quelques leçons erronées." (*DMP*:2004, 233), crítica que, apesar de tudo, não é feita a Fallois. E se é verdade que Fallois procurou apresentar o que teria sido *Contre Sainte-Beuve* caso Proust o tivesse concluído, a verdade é que o fez segundo as notas deixadas pelo autor.

A terceira e última prende-se com o facto de não concordarmos com o facto de Clarac ter eliminado as partes narrativas da sua edição. Acreditamos que essas passagens têm, também elas, um lugar importante no seio da crítica proustiana, na medida em que são, não apenas anunciadoras da grande obra-de-arte que estava em vias de nascer, mas principalmente ilustradoras dos princípios estéticos defendidos ao longo de *Contre Sainte-Beuve*, exactamente por os mesmos serem postos em prática através da criação literária.

"[...] toutes les remarques de la partie critique de *CSB* ont pour fonction de justifier théoriquement les procédés littéraires mis en place dans la partie romanesque qui précède la conversation avec la mère." (*DMP*: 2004,234)

Baseando-se o nosso projecto na tradução de uma série de escritos reunidos sob o nome *Contre Sainte-Beuve*, optámos naturalmente por traduzir todos os capítulos que se relacionam com o famoso crítico, à excepção de "Sainte Beuve e Balzac". Uma vez que a tradução contida no projecto deve rondar as 100 páginas, a escolha daquele extenso capítulo implicaria, com efeito, o descurar de dois outros que assumem, na nossa opinião, uma grande importância no seio da crítica proustiana. Um deles é "L'article dans «Le Figaro»", no qual o narrador expõe as suas inquietações relativamente à leitura, por parte de outrem, do que escreveu; adentra-se

assim no universo da recepção literária, intimamente ligado, claro está, à crítica de uma obra. Ademais, a referência a este capítulo é indirectamente feita no capítulo "La Méthode de Sainte-Beuve" (CSB, 137), pelo que a compreensão da passagem em que tal alusão é feita depende da leitura de "L'article dans «Le Figaro»". O outro é "Conversation avec Maman", um dos projectos de prefácio que Proust tinha em mente para o seu *Contre Sainte-Beuve*. Os restantes capítulos, de índole mais narrativa, foram voluntariamente deixados de parte, dado que se aproximam muito da *Recherche* (seria, portanto, algo redundante estar a traduzi-los).

A estrutura do presente projecto segue uma lógica muito própria que não se limita a ir do geral para o particular, estando as várias partes interligadas entre si. Faremos, assim, por expor o modo como decidimos organizar cada secção do trabalho, justificando a pertinência dessa organização no seio de um todo coerente.

Optámos por dividir o comentário à tradução (isto é, toda a parte que antecede essa tradução e que tem por intuito explicá-la) em dois grandes pontos: o enquadramento literário (no qual se expõe informação relativa ao autor e à obra escolhidos) e o enquadramento teórico (que visa não apenas apresentar os pressupostos teóricos e os princípios que orientaram a nossa tradução, mas ainda expor as várias opções de tradução adoptadas).

Foqemo-nos, primeiramente, no enquadramento literário. Muito embora os dados biográficos do autor e a informação encontrada sobre a obra não tenham influenciado as nossas escolhas tradutológicas (é precisamente por isso que não se encontram no enquadramento teórico; estaríamos, caso contrário, a cair no principal erro que Proust aponta a Sainte-Beuve), o facto de o autor e de a obra antecederem o enquadramento teórico anuncia já o pressuposto que acreditamos dever ser a base de toda a tradução (e que Proust acreditava dever ser a base de toda a interpretação): o de que só o que o autor *diz*, só o que a obra *diz* importa na hora de traduzir (compreender) o conteúdo veiculado; no fundo, o que está escrito (reflexo inevitável de uma singularidade criadora) deve sempre anteceder, na escala de prioridades, qualquer teoria. Em termos de organização deste enquadramento, decidimos falar, em primeiro lugar, do autor, uma vez que a existência da obra é *posterior* à existência do autor, *dependendo* dela. No que à parte relativa à obra respeita, orientámo-la do geral para o particular: abordámos, num primeiro momento, as características formais e estruturais de *Contre Sainte-Beuve*, para posteriormente tratarmos do conteúdo; começámos o discurso sobre o conteúdo com uma breve apresentação dos vários capítulos e então isolámos desse todo a crítica proustiana a Sainte-

Beuve. Expusemos os principais momentos dessa crítica recorrendo, inicialmente, à reprovação proustiana das atitudes do crítico (que, de algum modo, justificam a concepção do famoso método) e, em seguida, à explicitação do método propriamente dito. Escolhemos, em jeito de conclusão deste enquadramento, a contra-argumentação proustiana, dado que ela introduz o enquadramento seguinte ao abordar o tema do “eu” literário, esse “eu” que tão-somente na escrita se mostra e cujas particularidades constituirão o principal desafio do tradutor literário.

Concentremo-nos agora no enquadramento teórico, composto por duas grandes secções: uma primeira que comporta uma reflexão sobre a tradução e o tradutor literários e uma segunda relativa à exposição e respectiva justificação das opções de tradução. Iniciámos a primeira secção tendo como ponto de partida a individualidade do escritor, para assim reflectirmos sobre o peso que essa irrepetível maneira de ser deve ter sobre as escolhas a fazer pelo tradutor. Recorremos, de seguida, a metáforas no sentido de consolidar o nosso discurso sobre o traduzir literário, recurso que se nos afigurou, em boa verdade, pertinente no contexto de um trabalho sobre Marcel Proust, autor que faz da metáfora o seu recurso estilístico por excelência. Terminámos esta secção com a figura do tradutor literário, exactamente por a mesma nos lançar para o universo das opções de tradução (isto é, para o universo da acção do tradutor). A segunda secção inicia-se com uma abordagem ao conceito de estilo assim como entendido por Proust e com uma consequente exposição de características passíveis de ser associadas ao estilo proustiano, para enfim se passar ao modo como tentámos ser fiéis a essa unicidade identificada. A exposição das opções de tradução seguiu, por fim, a lógica do geral para o particular.

I. ENQUADRAMENTO LITERÁRIO

Em jeito de introdução

Pretende-se oferecer aqui informação relativa ao autor e à obra, em jeito de introdução ao comentário a tecer sobre a nossa tradução. Expor-se-ão, num primeiro momento, alguns factos biográficos concernentes a Marcel Proust, para de seguida se passar a uma abordagem introdutória de *Contre Sainte-Beuve*. Tratar-se-á nessa abordagem não somente das características e da organização da obra, mas ainda do seu conteúdo. No que a esse conteúdo respeita, focar-nos-emos essencialmente sobre o principal tema deste conjunto de escritos: a crítica proustiana.

A bibliografia relativa a Proust e a esta sua obra foi o resultado de pesquisas feitas na biblioteca do Centro Georges Pompidou, em Paris, e da consulta de alguns artigos da página do Item (Institut des textes & manuscrits modernes).

1. O autor

1.1. Dados biográficos

Marcel Proust nasce em Auteuil a 10 de Julho de 1871. Filho de Jeanne Weil, burguesa de origem judaica, e do reputado médico Adrien Proust, o jovem Marcel cedo se revela uma criança doente, com sucessivas crises de asma (mais precisamente, a partir da primavera de 1881). Frequenta, entre 1882 e 1889, o Lycée Condorcet, escrevendo nessa época pequenos textos e poemas. A sua formação é muito variada: após o liceu, Proust lança-se no estudo do direito, das ciências políticas, da filosofia e das letras. Mais tarde, considera seguir as carreiras de diplomata, de ajudante de notário e de bibliotecário, mas acaba por desistir de todas elas. O seu gosto por frequentar salões aristocráticos não tarda a manifestar-se e neles encontrará o autor inspiração para a construção de personagens como Madame Verdurin e Charlus.

A morte da mãe (em Setembro de 1905, após a do pai, em 1903) será uma grande perda para Marcel, para quem Jeanne Weil fora sempre uma figura central - nos escritos do autor

(*Contre Sainte-Beuve*, *À la Recherche du Temps Perdu*), a importância da figura materna será espelho da sua enorme consideração por Jeanne.

A actividade literária de Proust, de 1895 até à data da sua morte (Paris, 1922), é bastante variada: da tentativa de romance à tradução, passando pelo *pastiche* e pela crítica literária, o escritor chega novamente ao romance, desta vez para criar com esse género literário a sua obra-prima: *À la Recherche du Temps Perdu*.

1.2. Percorso literário

Exporemos então sucintamente os principais momentos da vida literária do autor até à elaboração de *Contre Sainte-Beuve*, naturalmente com especial enfoque sobre a importância de cada fase para o desabrolhar de uma veia crítica (e, de igual modo, narrativa) patente nos vários escritos que constituem a obra que escolhemos traduzir.

- ➔ 1896: Este é o ano em que Proust publica, pela primeira vez, uma obra sua. *Les Plaisirs et les Jours* é, nas palavras de Genette "[...] une série de chroniques mondaines et poétiques" (Genette: 1976, 7) que lançam o escritor no universo literário.
- ➔ 1896-1899: Durante três anos, o autor concentra-se na escrita de um romance que se queria autobiográfico (*Jean Santeuil*), mas acaba por abandonar o projecto. Pese embora esse facto, *Jean Santeuil* (assim como o próprio *Contre Sainte-Beuve*, também ele mais tarde abandonado) demonstrou ser essencial no que ao desenvolvimento de um Proust romancista concerne (cf. Brun: 2007). Ademais, o tema da memória involuntária (tão característico de *Contre Sainte-Beuve* e da *Recherche*) está já em *Jean Santeuil* esboçado, mas ainda sem as conclusões estéticas que Proust desenvolverá em *Contre Sainte-Beuve*.
- ➔ 1899-1906: Neste período, Marcel dedica-se à leitura e à tradução de Ruskin, por quem nutre um imenso respeito intelectual e literário. Nos prefácios às duas obras traduzidas

- *Bible d'Amiens* (1904) e *Sésame et les lys* (1906) -, pode já notar-se a emergência de um Proust reflectindo sobre princípios estéticos, recolhendo fragmentos da sua biografia (nomeadamente da sua infância) e colocando-os ao serviço da crítica, como mais tarde tão bem o fará em *Contre Sainte-Beuve*. Com efeito:

"Les préfaces aux œuvres de Ruskin inaugurent une nouvelle période au cours de laquelle se met au point un « je » pseudo-autobiographique, qui sera celui du *Contre Sainte-Beuve*. Si dans la préface à *La Bible d'Amiens*, le traducteur évoque, comme précédemment, des expériences biographiques subordonnées à sa fonction critique : ses visites de la cathédrale sur les pas de Ruskin, la préface de *Sésame et les lys* innove : elle est, on le sait, divisée en deux parties, un récit de souvenirs d'enfance et une réflexion critique sur la lecture." (Goujon : 2007)

- ➔ 1907: Saem, neste ano, da pena proustiana três artigos: "Sentiments filiaux d'un parricide", "Journées de lecture" e "Journées en automobile". Todos eles se reportam a memórias autobiográficas e em todos eles é possível constatar referências à actividade da escrita. Delineia-se, uma vez mais, um Proust que não pode senão recorrer ao que viveu a fim de o pôr ao serviço de considerações literárias. (cf. Goujon: 2007)
- ➔ 1908: Proust inicia agora a escrita de uma série de *pastiches* (que serão publicados entre 22 de Fevereiro e 21 de Março deste ano no jornal *Le Figaro*) (cf. Tadié: 1996, 603). Este género de actividade é apenas possível para o jovem autor exactamente por o mesmo possuir um dom: a capacidade de distinguir "[...] bien vite sous les paroles l'air de la chanson, qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres [...]" (CSB, 295), isto é, de identificar as particularidades da escrita de cada autor e de as reproduzir. O objectivo dos *pastiches* prende-se, no fundo, com a tentativa de encontrar as suas próprias particularidades enquanto escritor: "«Il faut [...] faire un pastiche involontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire.» (Chr., 204)" (Milly:1991, 20). Ainda neste ano, Proust enceta a escrita de um artigo contra o método do famoso crítico Sainte-Beuve, crítica que não tarde assumirá um carácter cada vez mais próximo da narrativa e, por fim, do romance. *Contre Sainte-Beuve* assume-se, assim, como:

"Un projet discontinu, d'après ce qui en reste, et qui très vite, dès le début de 1909, à partir des feuilles volantes et des cahiers, a pris des formes évolutives: un essai, un récit, un roman [...]." (Brun : 2011).

Desde o início do seu percurso literário até 1908, Proust não só beneficiou de um amadurecimento dos seus princípios estéticos, como fez ainda um uso cada vez mais frequente de material pseudo-autobiográfico¹. Estas duas componentes (crítica literária e memórias pseudo-autobiográficas) serão a base dos escritos que constituem *Contre Sainte-Beuve*. (cf. Goujon: 2007). Sabe-se, de igual modo, que o escritor, por volta do Verão de 1909, procura publicar as partes teóricas e ficcionais até então escritas em torno da crítica a Sainte-Beuve sob um mesmo título: "Contre Sainte-Beuve, Souvenir d'une Matinée" (cf. DMP: 2004, 234). Este desejo de dar a público um *Contre Sainte-Beuve* cedo se dissipa após a recusa da sua publicação por parte de Valette no *Mercure*. Não se sabe ao certo quando terá sido abandonado o projecto *Contre Sainte-Beuve*; sabe-se tão-somente que, no Outono de 1909, os escritos de Proust são já esboços daquilo que será, mais tarde, a *Recherche*. (Viollet, Lebrave & Grésillon: 2007).

2. A obra

2.1. Características

No contexto de uma apresentação desta obra, importa recordar, antes de mais, que Marcel Proust não chegou nunca a publicar um livro sob o nome *Contre Sainte-Beuve*, muito embora tivesse sido essa a sua intenção. A publicação desse conjunto de escritos inacabados é póstuma, decorrendo da acção de editores e assumindo-se assim, em parte, como fruto das escolhas dos mesmos. Pese embora o carácter fragmentário do projecto e essa posterior intervenção editorial, é possível notar nos vários manuscritos a presença de um Proust romancista que acompanha a actividade de um Proust crítico literário. Em *Contre Sainte-Beuve*, a afirmação do que é a literatura - do que é (e do que não é) a sua leitura e a sua criação – parece não se limitar à expressão madura de princípios estéticos (como a negação do método da inteligência por via não só da afirmação do processo da memória involuntária enquanto

¹ "Pseudo-, non qu'ils soient tous inexacts mais Proust ne conclut pas le moindre pacte autobiographique explicite." (Goujon: 2007)

responsável pelo desencadeamento da criação artística), espalhando-se para o universo do romance, o qual se revela elucidação prática da teoria exposta. Diz-nos Anne Herschberg Pierrot que:

"On sait maintenant que les cahiers du *Contre Sainte-Beuve* sont le point de départ d'une œuvre romanesque qui inclut la critique et l'esthétique dans la fiction narrative [...]." (Pierrot: 2007)

A própria hesitação de Marcel Proust relativamente à forma que deveria dar ao seu (inicialmente) artigo, cedo tornado (projecto de) romance, é ilustrativa dessa heterogeneidade desde o início presente em *Contre Sainte-Beuve*. Escreve Proust a Lauris em Dezembro de 1908:

“«[...] Je vais écrire quelque chose sur Sainte-Beuve. J'ai en quelque sorte deux articles bâtis dans ma pensée (articles de revue). L'un est un article de forme classique, l'essai de Taine en moins bien. L'autre débute par le récit d'une matinée, Maman viendrait près de mon lit et je lui raconterais un article que je veux faire sur Sainte-Beuve. [...]» " (Tadié: 1996, 621)

Mas o carácter heterogéneo de *Contre Sainte-Beuve* não se atém à coexistência de crítica literária (principalmente no capítulo² concernente a Sainte-Beuve e ao seu método, assim como nos três capítulos seguintes) e de narrativa (patentes no final de "L'article dans «Le Figaro»" e no início de "Conversation avec Maman"); o diálogo assume, de igual modo, grande expressão em "Conversation avec Maman", introduzindo, deste modo, uma oralidade até então ausente na obra.

Parece, assim, poder concluir-se que o carácter fragmentário e o hibridismo da obra se revelam como duas grandes características desta panóplia de escritos proustianos.

2.2. Estrutura

Tendo nós escolhido a edição Fallois como referência para o presente projecto, a organização de *Contre Sainte-Beuve* de que falaremos será naturalmente a de Bernard Fallois. O livro inicia-se com a exposição do processo da memória involuntária, seguida de escritos mais próximos do romance, nos quais é, aliás, possível reconhecer um embrionário eclodir da

² De recordar que a palavra “capítulo”, em *Contre Sainte-Beuve*, não se refere a uma divisão estabelecida pelo autor, mas sim pelo editor.

Recherche (em boa verdade, o tema do sono, que introduz a obra-prima proustiana, encontra-se já em "Sommeils" e o esboço do que mais tarde será a relação entre o narrador e Gilberte está patente em "Le rayon de soleil sur le balcon"). Há, no entanto, uma notória progressão da narrativa em direcção à crítica, transição que se faz em capítulos como "L'article dans «Le Figaro»" - onde nos é dado a conhecer um narrador que escreve artigos (e aqui caminhamos em direcção a um narrador que escreve um artigo sobre Sainte-Beuve) e "Conversation avec Maman" - que nos transporta directamente para o capítulo principal: "La méthode de Sainte-Beuve". Seguem-se a este último capítulo três outros de índole crítica dedicados a três grandes escritores do século XIX (Nerval, Baudelaire e Balzac). Contudo, a partir do capítulo "Sainte-Beuve et Balzac", é novamente a narrativa que toma a palavra, desta vez para introduzir personagens que povoarão o imaginário da *Recherche* proustiana (como Swann) e para se aproximar, cada vez mais e sem retorno, do romance em vias de nascer. O *Contre Sainte-Beuve* de Fallois conclui-se com uma série de considerações sobre a literatura, a originalidade e o talento, ilustrativas de uma madura concepção do fazer artístico e do próprio artista.

Parece-nos pertinente referir que, no nosso entender, a crítica proustiana não se cinge aos capítulos sobre Sainte-Beuve; a própria organização de *Contre Sainte-Beuve* sugerida por Fallois é, para nós, muito significativa no que ao arquitecturar de uma contra-argumentação respeita. Com efeito, no prefácio, o narrador apresenta o primeiro grande argumento contra o método de Sainte-Beuve (o do processo da memória involuntária, que vem servir de base, como veremos, à crítica da inteligência). Seguem-se escritos predominantemente narrativos nos quais a memória tem claramente um lugar importante (uma vez que se expõem evocações passadas), a par da longa descrição de sensações. Desta feita, é o próprio fazer literário que serve de sustentação à tese de que "[à] côté de ce passé, essence intime de nous-mêmes, les vérités de l'intelligence semblent bien peu réelles." (CSB, 48). A narrativa abre caminho para a crítica e em "La méthode de Sainte-Beuve" surge o segundo grande argumento contra o método do famoso crítico: a distinção entre "eu" literário e "eu" biográfico. Esta distinção é consolidada nos três capítulos seguintes, onde se exemplifica como as atitudes do homem podem ser tão diferentes das do artista, como no caso de Baudelaire, e se dá mostras (uma vez mais, através de um fazer - neste caso, crítico) de uma crítica literária que se cinge à própria literatura. As restantes partes narrativas não parecem já estar ao serviço da contra-argumentação proustiana, revelando, pelo contrário, uma atenção focada na direcção de um romance por vir. A conclusão de *Contre Sainte-Beuve* será o anúncio de um projecto em mente: o romance estaria já a florescer no autor, indistinto, "[...] comme le souvenir d'un air, qui nous charme sans que nous

puissions en retrouver le contour [...]” (CSB, 307) - contorno esse que o escritor só encontraria ao escrever. E porque o talento tem de ser exercido sob pena de enfraquecer e de abafar com o seu enfraquecimento esse “[...]air qui vous poursuivait de son rythme insaisissable et délicieux.” (CSB, 307), o autor encetaria assim a sua infatigável busca por um tempo dito perdido.

2.3. Breve apresentação dos capítulos traduzidos

Não se pretende oferecer neste ponto informação detalhada sobre o conteúdo dos vários capítulos, mas tão-somente introduzir a leitura e tradução dos mesmos. A apresentação do último capítulo é, todavia, um pouco mais extensa. Uma vez que Proust expõe na sua “Conclusion” reflexões variadas sobre a arte e o artista – reflexões essas que visivelmente nada têm que ver com a concepção de literatura e de homem literário de Sainte-Beuve -, pareceu-nos que a apresentação das mesmas viria apoiar e justificar a crítica proustiana, servindo, deste modo, de ponte entre o resumo dos capítulos e a próxima parte do trabalho.

➔ “Préface”: Proust explica aqui, através de exemplos variados, o modo como opera a memória involuntária³, pondo a tónica no facto de o encontro com um objecto específico que desencadeia uma sensação revivificadora do passado ser um mero fruto do acaso. Pode mesmo acontecer que a sensação seja provocada, mas que o passado esteja de tal modo longínquo que não consigamos identificar essa sensação, a qual se vê, assim, incapaz de ressuscitar o tempo passado a que pertence. Muito embora venha a exposição do processo da memória involuntária corroborar a inferioridade da inteligência relativamente ao instinto, a voz narrativa não deixa, por fim, de sublinhar que tão-somente essa mesma inteligência poderá reconhecer a própria inferioridade.

➔ “L'article dans «Le Figaro»”: O narrador manifesta, neste capítulo, as suas inquietações enquanto escritor relativamente à recepção de um seu artigo. A figura da mãe surge pela

³ Entenda-se memória involuntária como aquela memória à qual o sujeito não pode ter acesso senão através de um ocasional (portanto, involuntário) espoletar de uma determinada sensação em si. Falar-se-á mais à frente neste trabalho e com maior detalhe do modo como opera esta memória e da importância que a mesma tem no seio da crítica proustiana.

primeira vez e será ela quem dará a entender ao filho que o artigo apareceu no jornal. O narrador procura pensar como um dos tantos leitores (a fim de entender se o que escreveu poderá ser compreendido por outros), chegando, no entanto, à conclusão de que não lhe é possível despegar-se do seu próprio pensamento. Se inicialmente lhe parece merecida a admiração que, sem dúvida, terão por ele os leitores do seu artigo, no decurso da sua reflexão esta sua certeza dá lugar a uma outra: a de que não irá ser compreendido, nem sequer pelos que lhe são mais próximos. O narrador inquieta-se ainda com a ideia de que muitas pessoas não irão ler o artigo, pelas mais diversas razões. O capítulo termina em jeito de prosa poética, com a evocação de uma viagem de comboio e uma série de reflexões àquela associadas sobre a beleza, o passado, a realidade.

➔ “Conversation avec Maman”: A figura materna assume aqui um protagonismo notável que se adivinha já no título. A primeira parte deste capítulo caracteriza-se pela evocação de memórias relativas a Veneza, predominando a prosa poética. Na segunda parte, é já o diálogo com a mãe que assume o protagonismo, estando permeado de referências literárias, como Molière e George Sand. Faz-se alusão ao modo como a mãe tratava do jovem Proust, doente desde tenra idade, e ao facto de Proust, mais velho, já só dormir de dia, entrando-se, desta feita, num domínio mais biográfico. O capítulo termina em jeito de introdução do seguinte (“La méthode de Sainte-Beuve”): o facto de pensar no seu artigo anterior faz nascer no narrador a ideia de um artigo sobre o famoso crítico. A figura materna surge como primeira e grande confidente da actividade literária do autor (papel que, aliás, lhe fora já atribuído em “L'article dans «Le Figaro»”, onde o narrador expressa o desejo de saber o que pensa a sua mãe sobre o artigo).

➔ “La Méthode de Sainte-Beuve”: Assumindo-se como centro da crítica proustiana contra um homem e um método, este capítulo condensa não apenas severas repreensões relativas ao modo de agir e de pensar de Sainte-Beuve, mas ainda um pôr em causa todo um procedimento que pretendia conhecer uma obra. Proust chama a testemunho citações várias (do próprio Sainte-Beuve, mas também de outros estudiosos), erigindo a partir delas um discurso crítico. Note-se, porém, que todo este discurso, do qual Sainte-

Beuve é aparentemente o protagonista, se revela, no fundo, como uma exposição do que é a crítica e do que é a arte; a figura do famoso crítico torna-se, deste modo, mera sustentação ou ilustração de um dizer que não lhe concerne directamente (CSB, 121-122).

- ➔ “Gérard de Nerval”: Dedicando algumas páginas dos seus escritos a Gérard de Nerval, Proust assume, desta feita, o papel de crítico literário. A sua crítica não se baseia, evidentemente, em quaisquer dados biográficos do autor, pese embora o facto de serem feitas referências à biografia de Nerval. Focando-se essencialmente sobre as impressões que a obra provoca no leitor, Proust reveste a sua escrita de tonalidades poéticas, chamando, inclusive, vários versos a participar no decurso da sua escrita. São criticadas algumas falsas ideias que se fizeram de *Sylvie* e é posta a tónica no facto de o romance ter algo de inexprimível, de indefinível. Assim se desenrola a crítica proustiana: dando primazia à obra (e ao que a mesma provoca no "eu" leitor) em detrimento do homem (da biografia do autor). E assim se faz jus a grandes nomes literários que foram esquecidos por Sainte-Beuve.

- ➔ “Sainte-Beuve et Baudelaire”: Proust escreve, num primeiro momento, sobre o modo como Sainte-Beuve se comportou a respeito de Baudelaire aquando do processo deste último, fazendo severas repreensões ao crítico. Continua asseverando que o poeta sempre deu razão a Sainte-Beuve nas suas várias atitudes, não as considerando nunca actos de desrespeito ou de inimizade para consigo; Baudelaire nutria, em boa verdade, uma grande estima pelo crítico. Esta posição a propósito de Sainte-Beuve é, do ponto de vista proustiano, mais uma prova de que o génio que se desvela na escrita nada tem que ver com o homem que se manifesta nas relações sociais. Mais à frente neste capítulo, Proust foca-se na poesia baudelaireana, fazendo, à semelhança do que fez com Nerval, uma crítica literária baseada única e exclusivamente nas impressões desencadeadas pela obra. Como haveria de ter feito Sainte-Beuve.

➔ “Conclusion”: O narrador faz aqui várias afirmações relativas ao fazer artístico e ao próprio artista. Começa por falar na primeira pessoa, revelando a sua extrema facilidade não só em imitar o «air de la chanson» de cada autor (condição de possibilidade dos seus *pastiches*), mas ainda em associar duas ideias ou sensações (única condição de possibilidade da revivificação de uma realidade passada, pois a inteligência sempre recria, de algum modo, o vivido). Deixa, em seguida, de parte a sua realidade individual, para assim asseverar que aquilo que constitui a felicidade de um artista jaz não nas suas obras, mas *entre* elas, numa espécie de obra de arte ideal "[...] qu'il voit en matière spirituelle se modeler [...]" (CSB, 297); o criador de arte passa assim do universo do particular, do realizado, para aquele do geral, do idealizado. É possível discernir nos vários trabalhos de um artista algo de comum, de individual, que, mais à frente, será referido como uma «broderie particulière» e que se distingue de todas as outras, independentemente de o artista partilhar com outros a condição, a cultura, o meio.

A voz narrativa segue as suas reflexões dizendo que a língua com que se escrevem belos livros é algo estrangeira, na medida em que cada indivíduo confere às palavras um sentido ou uma imagem muito próprios que, não raro, constituem um contra-senso (belo, apesar de tudo). Mas, mesmo que no homem de génio a originalidade se sobreponha a um "eu" mais medíocre sem verdadeiro talento, este último "eu" não deixa de, por vezes, manifestar a sua existência. Importa assim, para que a arte nasça, descer à região espiritual do "eu" criador, a fim de desprender essa «réalité véritable» de uma qualquer impressão. A profundidade de uma obra não se estabelece pelo assunto que esta última trata, mas sim pelo *modo* como esse assunto é abordado. As verdadeiras obras são o fruto de um perscrutar de si mesmo, de um indagar que se quer filho da solitude e do silêncio, isto é, da reflexão de si para si, na qual se procura aprofundar impressões sentidas. Só esse perscrutar deve guiar o fazer artístico, sendo que esse fazer não deve nunca procurar pensar nos eventuais leitores, sob pena de cair em preconceito relativamente aos mesmos.

Assevera-se, em jeito de conclusão, que a leitura de escritores por quem nutrimos admiração não nos poderá servir de orientação, pois só em nós mesmos (pelo nosso instinto) poderemos encontrar o norte desejado. Descobriremos, nesses autores, «reminiscências antecipadas» de ideias que em nós começavam já a germinar e sentiremos nessa nossa leitura (nesse nosso deslindar de nós próprios no seio dos outros) como que uma confirmação do nosso caminho. E caso sejamos "[...] hantés de ce

souvenir confus des vérités [...]" (*CSB*, 307), devemos exercitar o talento para que o mesmo possa cantar essas recordações; o cessar desse canto implica uma perda irrecuperável, uma vez que "[...] personne ne saura jamais, pas même soi-même, l'air qui vous poursuivait de son rythme insaisissable et délicieux." (*CSB*, 307)

2.4.A condenação de um crítico e de um método

2.4.1. Algumas críticas a Sainte-Beuve

Marcel Proust não se limita a denunciar a desadequação do método de Sainte-Beuve relativamente ao seu objectivo (conhecer a obra de um autor), tecendo mesmo severas críticas ao próprio inventor. Semelhantes censuras justificam-se no seio da crítica proustiana, uma vez que as criticadas atitudes são o reflexo de uma dada concepção de literatura e de fazer literário, concepção essa que influenciou, naturalmente, a elaboração do método.

Proust critica, inicialmente, em "La méthode de Sainte-Beuve", o desejo do crítico de querer fazer da arte ciência: na verdade, Sainte-Beuve esperava constituir "famílias de espírito" e fazer deduções a partir dessas divisões (cf. *CSB*, 125)⁴; o artista torna-se, deste modo, algo determinável. Para Proust, contudo, ao contrário do que acontece com a ciência, a arte não se baseia em paradigmas que vão sendo progressivamente refutados para dar lugar a outros mais completos, mais verdadeiros.

"Tout [étant] dans l'individu, chaque individu recommence, pour son compte, la tentative artistique ou littéraire; et les œuvres de ses prédécesseurs ne constituent pas, comme dans la science, une vérité acquise, dont profite celui qui suit. Un écrivain de génie aujourd'hui a tout à faire. Il n'est pas beaucoup plus avancé que Homère." (*CSB*, 124)

Continua a sua crítica referindo que o homem literário ideal para Sainte-Beuve parece ser aquele que não escreve demasiado, que se dá mais às relações quotidianas do que ao trabalho literário (cf. *CSB*, 131). Na óptica proustiana, porém, a obra é soberana e o verdadeiro escritor

⁴ Também Taine concentrou o seu discurso nos factores que *determinariam* os seres humanos (meio, raça e momento histórico), tratando igualmente o Homem como uma entidade previsível à luz de determinados princípios.

chegará mesmo a abdicar da sua vida para dar à luz esse "eu" mais profundo (cf. *CSB*, 131-132).

Desta vez na condição de escritor, Sainte-Beuve parece não conseguir desprender-se da sua preocupação em agradar aos leitores, o que o impede de escrever sinceramente, pois os seus escritos não se concentram nesse perscrutar de um "eu" mais pessoal que se revela no recolhimento consigo mesmo, mas antes numa fabricação de um "eu" capaz de aprazer (cf. *CSB*, 138-139).

No parecer do crítico, a literatura nutre-se da vida dos salões e é uma coisa de época, "[...] qui vaut ce que valait le personnage" (*CSB*, 139). Segundo Proust, a literatura não é algo que dependa do meio, da situação, mas sim do indivíduo, daquilo que determinado objecto desperta de sincero nele (da essência de si mesmo), seja esse objecto qual for. Diz-nos Proust:

"Il pourra se faire qu'une détestable représentation musicale dans un théâtre de province, un bal que les gens de goût trouvent ridicule, soit évoquent en lui des souvenirs, soi se rapportent en lui à un ordre de rêveries et de préoccupations, bien plus qu'une admirable exécution à l'Opéra, qu'une soirée ultra-élégante dans le faubourg Saint-Germain." (*CSB*, 48-49)

Para além do mais, a literatura é busca daquilo que está fora do presente e da realidade (cf. *CSB*, 303)), de "[...] cette pure substance de nous-mêmes qu'est une impression passé, de la vie pure conservée puré [...]" (*CSB*, 45).

Sainte-Beuve é ainda acusado de ser contraditório, na medida em que não raras vezes afirma o contrário do que disse anteriormente sobre um escritor (cf. *CSB*, 141). Esta sua característica poderá estar ligada a uma outra, uma "[...] certaine disposition à s'incliner devant les pouvoirs établis [...]" (*CSB*, 143), como ante a Académie. Ademais, Sainte-Beuve assume atitudes cobardes: "[...] tant que Mme Récamier vécut, il tremblait de dire quelque chose d'hostile sur Chateaubriand, par exemple, dès que Mme Récamier et Chateaubriand furent morts, il se rattrapa [...]" (*CSB*, 141). A sua crítica parece, assim, depender de factores exteriores, não sendo, desse modo, uma crítica séria.

Conclui-se assim que, para Sainte-Beuve, a obra literária é deduzível (passível de ser compreendida por via de um método), secundária (pois o homem literário "[...] ne laisse pas trop le métier et la besogne empiéter sur l'essentiel de son âme et ses pensées" (*CSB*, 131)), efémera (porque "de época") e influenciada por factores exteriores (como a preocupação com os leitores, o valor da personagem que a escreveu, a biografia do homem). Semelhante concepção fez com que o famoso crítico não tivesse conseguido reconhecer os grandes

escritores do seu tempo, tendo dedicado a maior parte da sua atenção (e do seu livro *Lundis*) a autores sem verdadeiro talento. Perante o fracasso da sua crítica, os versos de Sainte-Beuve serão porventura o que de melhor haverá em toda a sua obra. Neles, o crítico esquece todas as florescências de estilo com que povoa os seus outros textos (esses tiques de escrita que denotam uma artificialidade desprezada por Marcel), dando lugar a um pouco de espontaneidade sincera (cf. *CSB*, 146), isto é, mais pessoal. Parece, enfim, que " [I]es vers d'un critique, c'est le poids à la balance de l'éternité de toute son œuvre." (*CSB*, 147)

2.4.2. O método de Sainte-Beuve

Concentremo-nos, agora, no procedimento crítico inventado por Sainte-Beuve. O famoso método visa dar a conhecer uma obra literária e o respectivo autor através da resposta a toda uma série de questões de natureza biográfica sobre aquele último (concernentes, a título de exemplo, às suas crenças ou aos seus hábitos diários). Ora, a fim de se encontrar as informações passíveis de dar resposta a semelhantes questões, deve-se interrogar as pessoas mais próximas do autor (ou ler o que sobre ele escreveram se já não forem vivas) ou mesmo consultar a sua correspondência - tudo acções que permitam, enfim, reconstituir a vida de um escritor. O que, no fundo, está na base deste método é a ideia de que aquilo que se escreve (aquilo que se demonstra literariamente) está intimamente ligado ao que se viveu (ao que se demonstra socialmente).

2.4.3. Contra argumentação: a memória involuntária e o "eu" do artista

A refutação proustiana da pertinência do método de Sainte-Beuve incide sobre duas grandes linhas: a da afirmação das reminiscências trazidas à consciência como (única) matéria da arte, às quais a inteligência⁵ (base do referido método) não consegue aceder, e a da distinção entre escritor ("eu" literário) e homem ("eu" biográfico).

Comecemos pelo primeiro argumento, apresentado no prefácio. A existência de uma memória que não pode ser activada voluntariamente (pois o acesso a reminiscências passadas depende de uma dada sensação), mas que ainda assim persiste em nós e encerra em si

⁵ Definida em *LPR* (2013) como "L'ensemble des fonctions mentales ayant pour objet la connaissance conceptuelle et rationnelle (opposé à sensation et à intuition)."

significativas vivências passadas, é um dos grandes temas em Proust. No âmbito da crítica a Sainte-Beuve, a teoria da memória involuntária surge como sustentação da tese de que a inteligência não pode ser meio de interpretação de uma obra de arte, dado que esta última se compõe de impressões passadas às quais essa inteligência não consegue aceder. Como aceder, então, a tais recordações passadas?

As vivências pertencentes ao passado associam-se a sensações produzidas por determinados objectos, pelo que só o contacto com objectos (não necessariamente os mesmos) que despertem sensações idênticas pode fazer ressuscitar em nós um tempo vivido aparentemente esquecido. Não são os objectos propriamente ditos que desencadeiam esse revivificar de recordações, mas sim um sentir por eles provocado que, equiparando-se ao sentir de um tempo ido, nos transporta para esse mesmo tempo. (cf. Finas: 1996, 31). Tão-somente o provocar dessas sensações poderá restituir-nos o passado em toda a sua força e verdade, pois a inteligência sempre no-lo apresenta sob uma forma diferente daquela que ele realmente assumiu, seja por acrescentar, seja por retirar algo a esse tempo (aparentemente) perdido (cf. *CSB*, 297).

Foquemo-nos, agora, no segundo argumento, exposto em "La méthode de Sainte-Beuve". Ao passo que Sainte-Beuve pressupõe que o homem que viveu explicará o homem que escreveu, Proust, por seu lado, defende que o "eu" que escreve não se poderá nunca confundir-se com o "eu" que vive. Ao passo que o "eu" autobiográfico se assume, com efeito, como um "eu" exterior, mais superficial (que abafa o outro "eu", impedindo-o de se revelar na convivência), o "eu" literário (ou artístico) afigura-se como uma entidade mais profunda, nascida da solitude e do contacto consigo mesmo. Assim sendo, a recolha de informação relativa à vida de um artista não nos permitirá conhecer senão o "eu" que não participa da criação artística. Consequentemente, uma verdadeira interpretação de qualquer obra de arte não poderá nunca apoiar-se sobre o conhecimento do "eu" superficial.

Para aceder a esse "eu" mais profundo do escritor que tão-somente nas páginas que escreveu se revela, também o leitor deverá fazer apelo ao seu próprio "eu" mais profundo, despojando-se da superficialidade do sujeito que vive e permitindo, assim, o afluir do "[...] son vrai de notre coeur [...]" (*CSB*, 130). Diz-nos Proust:

"[...] un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir." (*CSB*, 127)

Assim se conclui que a crítica não deve visar, de modo algum, conhecer o homem a fim de interpretar os seus escritos, mas antes perscrutar a obra na sua profundidade, no que ela tem de original, de único, de pessoal - no fundo, no que ela tem de sincero. Deve deixar-se fluir o instinto, pôr-se de lado a inteligência, para que enfim se possa escutar na íntegra "[...] l'air de la chanson, qui en chaque auteur est différent [...]." (CSB, 295).

Em jeito de conclusão

Vimos, no contexto do presente enquadramento, quão variado foi o percurso literário de Proust e qual o papel dessa variedade no florescer de *Contre Sainte-Beuve*, obra fragmentária, heterogénea e, até um certo ponto, resultante de escolhas editoriais. Expusemos não só as várias críticas a Sainte-Beuve, mas ainda os dois principais argumentos que servem de base à refutação do famoso método, não deixando, porém, de sublinhar que o fazer crítico proustiano não se limita aos referidos argumentos, assumindo também a narrativa o seu papel de contra-argumento. Apesar de tudo, entendemos que o discurso crítico de Proust visa essencialmente tratar, não de Sainte-Beuve e do seu método, mas do que é a arte e, claro, do que deve ser a crítica dessa mesma.

II. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

"[...] no corpo de cada tradução deve haver, mais ou menos conscientemente, uma ideia de tradução, ou melhor, a consciência do fazer discursivo que é cada acto de traduzir." (Barrento: 2002, 43)

Este segundo enquadramento procura explicitar o cenário teórico que serviu de pano de fundo para a nossa tradução. Tal cenário contém não somente uma determinada ideia de fidelidade tradutológica, mas ainda as várias opções de tradução adoptadas no intuito de seguir semelhante ideia. E uma vez que a individualidade da voz narrativa faz, de igual modo, parte de uma obra enquanto todo coerente, a individualidade do fazer literário proustiano será abordada em jeito de introdução às opções de tradução.

1. Pressupostos teóricos e princípios sobre tradução literária

Em jeito de introdução

Procuraremos, neste ponto 1, tecer algumas reflexões de natureza teórica relativas à tradução e ao tradutor literários, pois a nossa tradução visa ir ao encontro de uma determinada concepção do traduzir literário que aqui faremos por explicitar. Começaremos por recuar até às origens (etimológicas e míticas) da tradução em geral, recordando o tão revisitado mito de Babel, para nos capítulos seguintes nos focarmos sobre a tradução literária em particular. Introduziremos este tipo de tradução reflectindo sobre aquela que é, na nossa acepção, uma das principais dificuldades com que se tem de debater quem traduz literatura, chamando a testemunho, para o efeito, Miguel Serras Pereira. Enunciaremos, de seguida, alguns procedimentos que consideramos necessários ao desafio que constitui a fidelidade tradutológica, sustentando as nossas afirmações com citações de estudiosos como Steiner, Barrento e Berman. A fim de rematar o discurso sobre a tradução literária, recorreremos ao mito de Eco e Narciso com vista a estabelecer algumas semelhanças entre o mesmo e aquele tipo de

tradução, solidificando através de metáforas algumas conclusões a que chegámos. Focar-nos-emos, por último, na figura do tradutor, fazendo incidir a nossa reflexão sobre o peso que a mesma terá no seio da obra traduzida.

Denotando a palavra “princípio” uma certa subjectividade (podendo, inclusive, ser sinónimo de “opinião”), decidimos empregá-la no título do ponto 1, exactamente por se coadunar, a nosso ver, com o conteúdo desse ponto. Com efeito, a par de afirmações teóricas de índole mais objectiva, cuja pertinência é sustentada por citações de estudiosos vários (não por acaso incluímos igualmente no título a expressão “pressupostos teóricos”), estão presentes nesta nossa parte teórica afirmações de carácter mais pessoal que não podem ser tidas como “pressupostos”. Afigurou-se-nos essencial que se sentisse, no contexto de um discurso sobre tradução, o nosso cunho pessoal, uma vez que a nossa própria concepção de fazer tradutológico serviu, naturalmente, também ela, de base à presente tradução.

Ainda que as conclusões a que chegarmos possam, por vezes, estender-se a outros tipos de tradução, referir-nos-emos sempre e tão-somente à tradução literária no decurso destas considerações (à excepção do ponto 1.1) aquando do emprego do termo "tradução". Os eventuais sublinhados presentes nas citações são todos dos respectivos autores e a menção de palavras ou expressões de estudiosos virá destacada com aspas («»).

1.1. As origens da tradução

A palavra "tradução" deve as suas origens ao verbo latino *traducere*, que comporta na sua etimologia a ideia de passagem, transferência, transposição (Barrento: 2002,124). O verbo contém assim, originariamente, um sentido de movimento, de qualquer coisa que, de alguma forma, se vê como que vertida para um recipiente diferente, transportada de uma margem para outra. Esta última comparação evoca a imagem do tradutor como barqueiro que, por sua vez, alude à figura mitológica de Caronte, o barqueiro de Hades, encarregue de levar as almas dos mortos até à outra margem do rio. À semelhança de Caronte, também o tradutor (literário, neste caso) tem como função transpor uma obra da margem da língua de partida para a margem da língua de chegada. Recorde-se, no entanto, que este

transporte exige um pagamento (o óbolo), na ausência do qual a alma do defunto deverá vagar por anos a fio. Do mesmo modo, também o processo tradutológico constitui um preço a pagar, nem que tão-somente do simples facto de a tradução não ser o original se trate. É, apesar de tudo, um preço necessário, sob pena de a obra ter de vagar pelo silêncio que o seu idioma poderá constituir para outros.

A origem mítica da diversidade das línguas é narrada no Génesis (11:1-9). Reza a história que os homens decidiram erigir, numa planície na terra de Chinear, uma enorme cidade (a que mais tarde se deu o nome de Babel ou Babilónia) e uma torre capaz de tocar os céus. Motivada, não apenas por uma vontade de fama, mas ainda por um desejo de não se dispersarem pela Terra, esta construção cedo surgiu aos olhos de Deus como fruto do orgulho humano. Com receio de que a compreensão entre homens (os quais falavam, naquele tempo, uma só língua) tornasse possível a concretização de projectos audaciosos, e como castigo pela ousadia de semelhante empresa, Deus fez com que os homens comesçassem a falar línguas diferentes e se dispersassem efectivamente pela Terra. A proliferação das línguas assume-se assim, na sua versão bíblica, como o resultado de uma *transgressão* e, portanto, como uma *punição* infringida ante tamanha soberba - no fundo, como uma *cruz* que a Humanidade deverá carregar em sinal de um seu *pecado*. Subjaz, por conseguinte, a esta parábola a ideia de que a partilha de uma só língua seria, de algum modo, mais benéfica, enquanto baluarte do entendimento entre os homens. Assim sendo, a tradução apresentar-se-ia como um *mal* necessário, que procuraria reverter, em alguma medida, o episódio de Babel ao permitir (idealmente) a compreensão de mensagens codificadas noutras línguas.

Contrariando esta ideia de *condenação* aliada à multiplicidade linguística, George Steiner assevera, no seu *Depois de Babel*, que a existência de inúmeras línguas permite dizer o mundo das mais variadas maneiras, uma e outra vez, constituindo essa possibilidade de reinvenção uma riqueza criativa não passível de se verificar na presença de uma só língua (Steiner: 2002, 270). Pela linguagem, o ser humano estilhaça o determinismo biológico, lançando-se na senda da sempiterna novidade que o pensamento criativo lhe proporciona. Pela pluralidade linguística, essa criatividade multiplica-se infinitamente, não esgotando nunca as possibilidades de um proferir eternamente renovado. Seguindo a linha de pensamento de Steiner, a tradução (entendida enquanto processo no qual a compreensão de um enunciado proferido numa outra língua se assume como o objectivo a cumprir) seria, portanto, condição

capaz de estabelecer um diálogo criativo entre línguas. Noutros termos, o processo tradutológico daria a conhecer novos horizontes, novos modos de organizar linguisticamente a experiência no mundo, apresentando-se como meio para um enriquecimento mútuo decorrente da partilha. Com efeito:

“As fronteiras entre as línguas são «vivas»: são uma constante dinâmica em que cada um dos lados é definido por referência ao outro, mas não menos por referência a si próprio. [...] Fazer a experiência da diferença, sentir a resistência e a «materialidade» características daquilo que difere, é refazer a experiência da própria identidade. [...] A «alteridade», sobretudo quando tem a riqueza e a penetração da linguagem, obriga a «presença» a revelar-se. (Steiner: 2002, 408)”

Ante essa diferença do Outro (o qual, neste caso, é essencialmente linguístico), o Eu sente como que um desabrochar do gomo da renovação, como que um germinar do Novo no Mesmo, florescendo-se Outro dentro de si próprio. Mas este descobrir-se renascendo nas cinzas da presença alheia não se assume tão-somente como fruto da tradução, sendo, aliás, o seu ponto de partida. Assim como Dante não pôde *escalar* a montanha do Purgatório (da redenção) sem antes ter *descido* “à cidade que é dolente” (*DV*, III, v.1) , também o tradutor não poderá encetar a sua tarefa sem primeiro ter perscrutado os círculos mais profundos do original (tendo sempre a ousadia de duvidar) e da sua própria língua (procurando fazer com que a mesma se expanda a ponto de em si poder abarcar a presença do alheio). Tão-somente após esse meticuloso indagar do Outro, que se torna, em consequência, uma introspecção do Eu (note-se que o Inferno se situa *dentro* do solo), poderá o tradutor lançar-se na tentativa de reverter as consequências de Babel, *redimindo*, pela sua acção, a Humanidade de um castigo a que foi sujeita. Nesta linha de pensamento, o Paraíso (a conclusão da tradução) surgiria como uma *libertação* capaz de fazer voltar a convivência humana a um estado (quase) pré-babélico, no qual a diversidade linguística não mais impediria o entendimento dos homens entre si.

1.2 O desafio da tradução literária

Todos os tipos de tradução têm evidentemente as suas dificuldades, variando as mesmas de acordo com o objecto a traduzir. A tradução técnica terá como um dos principais desafios o conhecimento da terminologia e, na audiovisual, o tradutor procurará harmonizar a informação veiculada pelo original com o tempo de leitura da legenda, não esquecendo nunca o factor lisibilidade. Já no que à tradução literária concerne, os principais desafios relacionar-se-ão, a nosso ver, com o facto de o objecto a traduzir ser da *autoria* de alguém, querendo isto dizer que (porventura, mais do que na tradução técnica e na audiovisual, não sendo esta afirmação regra) a marca da individualidade de quem escreveu uma obra deverá ter um maior peso no resultado final. Mais do que transferir o conteúdo do que se diz - como visa fazê-lo qualquer tradução -, a tradução literária não deve esquecer a passagem das características particulares desse pronunciar literário, parte integrante e tão essencial da identidade de uma obra. Mas de que falamos exactamente quando nos referimos a essa individualidade que tão essencial se anuncia no seio do universo literário?

Assevera Miguel Serras Pereira:

“[...] [O] tradutor vê-se [...] obrigado a medir-se não com duas línguas, mas pelo menos com três. Pois só graças a uma terceira língua [...], só graças áquilo a que chamarei uma *língua de ninguém*, entre as outras duas, poderá esperar levar a bom porto o seu navio.” (Serras Pereira: 1998, 29)

O tradutor literário confronta-se, no decurso da sua tarefa, com uma língua que não é verdadeiramente uma língua convencional, mas sim uma língua outra, que participa naturalmente das características da língua padrão, transportando ainda consigo a novidade que a individualidade criativa do escritor constitui. São, por conseguinte, as características dessa entidade linguística, que pela sua originalidade ousou rasgar as fronteiras do já expresso, que o tradutor deverá fazer entrar na língua de chegada, forjando, com os materiais que da sua língua lhe servem e com a sua criatividade, uma outra língua à margem da convenção, capaz de ir ao encontro da individualidade originária⁶. Esta será uma «língua de ninguém» precisamente por

⁶ Veremos, mais à frente, como Proust defende que o estilo de um artista é precisamente a marca da sua unicidade patente nas suas várias obras-de-arte.

não ser inteiramente do autor (já que a língua de chegada não é a sua), nem tão-pouco do tradutor (que visa dar expressão a uma originalidade já existente). Esta língua terceira da tradução é, no fundo, o resultado de um amalgamar da subjectividade criativa do autor com os resquícios da língua do tradutor e a capacidade de inovar do mesmo.

1.3 Procedimentos tradutológicos

Como encarar, então, o desafio que a tradução literária constitui? Não existem, na verdade, regras universais de tradução; cada texto é um universo diferente e as exigências tradutórias que o mesmo nos impõe prendem-se inevitavelmente com as suas particularidades. Há, no entanto, procedimentos que, a nosso ver, o tradutor deve adoptar ao longo da sua tarefa. Procuraremos assim, nesta secção, defender o princípio que acreditamos estar na base de uma tradução fiel (o que nos conduzirá inevitavelmente à exposição, por oposição, dos procedimentos a evitar), sustentando as nossas afirmações com citações de alguns estudiosos.

George Steiner faz referência aos quatro tempos essenciais do «percurso hermenêutico», definido como "[...] acto de reconhecimento e de transposição da apropriação do sentido [...]" (Steiner: 2002, 335), isto é, como acto de aproximação ao original, num primeiro momento, que então desemboca num transportar esse original para um outro universo linguístico.

O primeiro tempo é um movimento de confiança, regra geral instantâneo e irreflectido, que consiste na crença de que «há qualquer coisa» passível de ser traduzida nesse enunciado que então se nos apresenta. Noutros termos, acreditamos à partida que o objecto da nossa tradução se deixará, mais ou menos facilmente, enlevar na trama da translação e sentimo-nos assim como que «inclinados» para ele. Apesar de tudo, esta primeira convicção sofre, não raras vezes, pequenos (ou grandes?) abalos ante as eventuais resistências do texto no que à sua tradução concerne.

"Depois da confiança vem a agressão." (Steiner:2002, 336). O segundo movimento surge, desta feita, como um acto de interpretação, cuja natureza se revela inevitavelmente violenta. Compreender é, com efeito, dissecar um corpo (linguístico) para fins de

esclarecimento (desvelando o que até então dele se ocultava sob o gélido semblante estrangeiro), é forçar o silêncio (conjunto codificado de signos) a ser discurso (descodificação desse conjunto por via de uma interpretação); é, enfim, um processo de extracção de sentido⁷ que exige, enquanto tal, uma perfuração do solo linguístico, uma escavação do mesmo.

Segue-se um movimento de «incorporação» ou «naturalização», que corresponde à "[...] importação do sentido e da forma [...]" (Steiner: 2002, 337) dos enunciados da língua de partida para a língua de chegada. É, na verdade, o momento da tradução propriamente dita (tentativa de transferir para a minha língua aquilo que originariamente pertence a uma outra), cuja essência se anuncia transformadora, metamórfica. Trata-se, no fundo, de tornar o *dito* em *dizendo*, libertando, assim, o original da fria condição de um particípio passado para então o renovar no seio de um gerúndio no momento presente actuando.

A tarefa de passagem que incumbe ao tradutor acarreta, naturalmente, reduções e acréscimos vários, que frequentemente se devem ao simples facto de as línguas serem distintas entre si. É, assim, neste contexto de desequilíbrio entre original e tradução (na medida em que esta última diz mais ou menos do que o primeiro) que surge a necessidade de um último movimento capaz de contrabalançar os efeitos do processo de importação; recorrendo aos termos de Barrento, a tradução deverá «fazer» aquilo que faz o original (Barrento:2002, 105). A fim de respeitar verdadeiramente o sentido do original (isto é, a fim de lhe ser *fidel*), o tradutor deverá adoptar estratégias de compensação múltiplas, para que a sua tradução possa, também ela, transportar os efeitos originários (cf. Steiner: 2002, 341).

Mantendo-nos na linha de pensamento de Steiner (e considerando o que foi dito no ponto anterior), a tradução fiel será aquela que, ciente das inevitáveis alterações a que tem de submeter o original no sentido de o fazer entrar na língua de chegada, procura harmonizar perdas e ganhos por meio de estratégias diversas. A fidelidade⁸ assumir-se-á, por conseguinte,

⁷ Interprete-se sentido como o conjunto de "agires" de que é composto o texto, presente tanto na forma quanto no conteúdo e constitutivo do seu substrato identitário. Os recursos estilísticos, o emprego de determinados vocábulos, o próprio significado desses vocábulos, o conteúdo semântico resultante da interacção entre os vários elementos gramaticais: tudo isso são acções do texto e, como tal, partes integrantes do sentido.

⁸ Entenda-se fidelidade como respeito pelo sentido de uma obra.

como um movimento de «equilíbrio de forças» que advém da consciência de que a tradução se afasta do original, seja por ser excessiva, seja por ser comedida. Assevera ainda o autor de *Depois de Babel* que a tradução não deve nem limitar-se a imitar servilmente o original, nem descurar a forma em benefício do conteúdo (a forma *como* as coisas são ditas participa, de igual modo, da construção de sentido⁹). É importante que o tradutor compreenda que o seu trabalho implica um certo desapegar do original: as duas línguas são, na verdade, diferentes e nem sempre a tradução aparentemente mais próxima (sintáctica ou fonologicamente) será a mais adequada. O respeito pelas duas línguas (esse procurar escutar todas as *nuances* da primeira e esse visar reproduzi-las na segunda, de acordo com as possibilidades desta última) afigura-se-nos essencial. Se o original é soberano no que *ao que se diz* concerne, a tradução deve ser soberana no que *ao como se diz* respeita. Por outras palavras, cabe ao tradutor perceber quais as estruturas linguísticas *da sua língua* que servem o sentido versado nas estruturas linguísticas da obra a traduzir; não está em causa, durante o processo tradutológico, um aproximar de duas línguas (tentativa que poderá resultar num desfigurar da língua de chegada, isto é, do novo suporte do sentido original, o que resulta numa deficiente passagem desse mesmo sentido), mas sim um aproximar dos significados que ambas contêm. A tradução literal (que beneficia a palavra em detrimento do seu significado e das relações que a mesma estabelece com outras palavras), não vendo senão o nível da unidade morfológica, acaba por se afastar do nível semântico que constitui a identidade da obra. Ademais, este tipo de tradução cria, não raras vezes, incongruências de sentido a nível da própria língua de chegada: visando parecer-se o mais possível com a estrutura original, esquece-se de respeitar os seus próprios modos de dizer. O sentido do original perde-se assim no enleio desta existência fantasma sem verdadeira identidade.

“Visando mergulhar por completo no original, disposto a não integrar plenamente a colheita na sua própria língua e cultura, o tradutor fixa-se na fronteira. Mais ou menos deliberadamente, produz uma «interlíngua», um idioma-centauro em que a gramática, o ritmo habitual, a construção da frase e até a organização verbal da sua própria língua se subordinam ao vocabulário, à sintaxe, aos padrões fonéticos do texto que está a traduzir ou, mais exactamente, a procurar habitar, limitando-se a transcrevê-

⁹ A título de exemplo, a presença de um dialecto num romance pode ser identificativa da realidade social a que pertence uma personagem; a sua omissão constituiria, assim, uma perda no que à caracterização dessa personagem concerne.

lo. Trabalha «entre as linhas» e um interlinear rigoroso é exactamente isso mesmo: uma terra de ninguém no espaço psicológico e linguístico." (Steiner: 2002, 355)

Não quer isto dizer que o tradutor não tenha, por vezes, de inserir na sua língua elementos que lhe são estranhos, constituindo essa introdução uma maior fidelidade face ao original. Caso o autor tenha sido linguisticamente criativo (recorde-se a «língua de ninguém» de Serras Pereira), cabe ao tradutor sê-lo também. É ainda dever do tradutor estar atento às particularidades da escrita (pontuação, extensão das frases, emprego de determinados recursos estilísticos), que deverão também elas ser respeitadas enquanto todo constitutivo da unicidade da voz literária.

Antoine Berman identifica várias *tendências deformantes* que caracterizam as traduções infiéis (cf. Jorge: 1997, 43-56). É possível individuar em todos estes procedimentos uma mesma atitude: a incapacidade de acolher as peculiaridades de uma obra, amiúde por se dar primazia a uma qualquer ideia pré-concebida. Por conseguinte, se a tradução infiel revela uma indisponibilidade para escutar a novidade do alheio, a tradução fiel assume-se, por oposição, como aquela que não dá senão ouvidos ao Outro enquanto tal. Exporemos sucintamente a tendências que se nos afiguraram mais pertinentes no que à reflexão sobre a nossa tradução concerne:

a. Racionalização: Consiste em não ser fiel à organização do original (às suas frases e respectivas sequências), baseando-se a tradução numa determinada ideia de *ordem*. Não há, deste modo, respeito ante as particularidades da estrutura do texto fonte, as quais deveriam, contudo, ser preservadas em qualquer caso. Cabe ao tradutor dar voz ao original em toda a sua unicidade, seja esta do seu agrado ou não. O tradutor não pode agir como juiz do texto a traduzir, devendo antes assumir a posição de advogado de defesa.

b. Clarificação: Pressupõe um trabalho de explicitação dos enunciados originais que decorre, não raras vezes, da racionalização. Como consequência de uma tendência deformante, a clarificação revela-se, também ela, um procedimento de não-aceitação da individualidade do original. Citando João Barrento:

“No texto literário, o sentido é produzido quase sempre a partir da interacção de vários estratos textuais gerando-se nesse trabalho interactivo os habituais fenómenos de conotação, alusão, polissemia, ambiguidade, que a tradução não deve «resolver» (no sentido de tornar o texto unidimensional ou óbvio), mas manter a funcionar de forma homóloga à do original.” (Barrento: 2002, 36)

O tradutor deve ater-se à passagem de uma língua para outra desse «fazer» próprio do original, não entrando no domínio da reescrita. Note-se, contudo, que a clarificação nem sempre constitui um desrespeito ante o original: ela pode ser inclusive desejável nos casos em que, a título de exemplo, uma só palavra na língua de chegada seja insuficiente para explicitar toda a significação contida num só vocábulo da língua de partida.

c. Enobrecimento: Trata-se de um «exercício de estilo» que visa tornar o enunciado mais "primoroso" do que, na verdade, o é. Subjaz também a esta tendência uma qualquer ideia de "belo" e de "literário" que acaba por imperar em detrimento das reais particularidades do original. Uma vez mais nos deparamos com a incapacidade do tradutor em aceitar o texto fonte tal como se lhe apresenta.

d. Empobrecimento quantitativo: Verifica-se quando a tradução é mais estéril em termos de léxico do que o original. Recorde-se que uma das grandes riquezas de uma obra é precisamente o seu forro lexical (também ele portador de sentido¹⁰), pelo que a desatenção face ao mesmo torna, precisamente, a tradução mais pobre.

e. Destruição das redes significantes subjacentes: Os vocábulos pertencentes ao texto fonte interligam-se entre si, formando um todo significativo. A presença de determinadas palavras ou construções em detrimento de outras serve, não raras vezes, fins ora rítmicos e fonéticos, ora semânticos (a semelhança entre determinadas palavras pode sugerir significados outros¹¹). O

¹⁰ A escolha de certos vocábulos em detrimento de outros poderá ser indicativa não apenas da individualidade do autor, como também do tom da obra (mais literário ou mais coloquial).

¹¹ Tome-se o exemplo do título "The Importance of Being Ernest" relativo a uma peça de teatro da autoria de Oscar Wilde. A palavra Ernest (que concerne o nome de uma personagem fictícia inventada pelo protagonista em seu benefício) alude à palavra earnest (honesto, sincero), fazendo assim com que o título possa ser interpretado de duas maneiras: a importância de se ser (ou de se chamar) Ernest - e aqui o título faz pressupor ao leitor que há certos benefícios na invenção de uma personagem fictícia - e a importância de ser honesto (o segundo título como que

tradutor deve ter em consideração essas redes por forma a não retirar complexidade semântica à sua tradução.

f. Destruição dos sistematismos: Prende-se este procedimento com o desrespeito pelas recorrências próprias do estilo do autor, como seja o uso de determinado tipo de frases, construções, tempos verbais, palavras. Esta tendência implica, assim, o silenciar de um modo de expressão, o descaracterizar da voz literária e, por conseguinte, do que se diz, descobrindo-se a obra orfã por acção do tradutor.

Uma outra postura que acreditamos não dever ser tomada pelo tradutor (e que decorre, de igual modo, dessa desatenção face ao original) é a de comprometer-se com o leitor. Ao imaginar um dado público-alvo, o tradutor acaba por adequar as suas escolhas tradutológicas a uma ideia de leitor pré-estabelecida. A simplificação e outras estratégias de (suposta) facilitação de leitura serão seguramente postas em prática e o original verá assim a sua complexidade deturpada. Para além disso, será de esperar que o tradutor adopte uma postura tendencialmente etnocêntrica¹², querendo isto dizer que o mesmo procurará apagar elementos estrangeiros presentes no texto, a fim de não causar estranheza no leitor e de, uma vez mais, lhe proporcionar uma leitura menos intrincada. Poder-se-ão substituir (ou mesmo omitir!) referências a eventos, a locais, a personalidades típicas de uma determinada cultura e até os nomes das personagens poderão sofrer adaptações. Assim se vê como o primado do etnocentrismo fomenta o não diálogo, o eterno retorno ao conhecido e, levado ao extremo, a recusa da novidade.

Aquilo que, no fundo, parece distinguir essencialmente uma tradução fiel de uma infiel é esse esforço no sentido de conhecer os efeitos do texto original e de transportá-los para a língua de chegada. Todos os procedimentos enumerados (compensação das perdas inerentes ao acto de tradução, relativa distância face ao original - que se relaciona com a igual consideração das duas línguas e das respectivas diferenças -, consciência da relevância da forma para efeitos

responde à primeira interpretação: pese embora o facto de essa invenção poder trazer eventuais benefícios, eles nunca igualarão o benefício de se ser sincero).

¹² “Neste caso, etnocêntrico significaria: que tudo remete para a sua própria cultura, normas, valores e que considera aquilo que se situa fora dela - o Estrangeiro - como negativo ou simplesmente bom para ser anexado e adaptado de forma a aumentar a riqueza dessa cultura.” (Jorge: 1997, 26)

de sentido, capacidade de ser tão criativo quanto o original, atenção perante as peculiaridades da escrita) pressupõem um encarar o original como a única autoridade passível de influenciar as escolhas de tradução. A consciência de que a manifestação linguística de um Outro é única e irrepetível constitui, não só, como vimos anteriormente, um dos principais desafios da tradução literária, mas ainda, e curiosamente, uma das grandes armas de que o tradutor se deve munir ao longo do processo tradutológico, pois a tradução fiel é aquela que, nas palavras de Antoine Berman, se assume como «a pousada do longínquo», isto é, como o lugar onde se visa acolher o estrangeiro enquanto tal. O ponto de partida da tradução (esse presenciar a existência de um Outro) cedo se torna, com efeito, o seu objectivo (manter presente essa mesma existência).

1.4 Metáforas para a tradução

Tendo em conta que a tradução é procura de uma reprodução fidedigna do original por outros meios, e que a sua existência depende da presença deste último, a metáfora do eco parece coadunar-se com o processo tradutológico. Recordemos a mitologia grega (cf. *MT*, III, vv.339-510). Eco era uma jovem ninfa a quem fora aplicado o castigo de só poder repetir a última sílaba das palavras que ouvia, perdendo assim qualquer autonomia no que à elaboração de um discurso concerne. Reza a lenda que a jovem se terá apaixonado pelo belo Narciso ao tê-lo avistado um dia a caçar no bosque. O ruído dos passos de Eco, que decidira seguir o jovem, atraiu a atenção de Narciso, que perguntou em voz alta quem estava ali. Repetindo sempre a última sílaba do discurso do belo jovem, Eco acabou por conseguir declarar-lhe o seu amor mas, assim que Narciso a viu, rejeitou-a, como o fizera já a todos os outros que por ele tinham caído de amores. Esta sua constante recusa dos que por ele se apaixonavam foi punida pelos deuses, que fizeram com que se inflamasse de amor pela própria imagem, inatingível. Tomado pela paixão e incapaz de tocar esse outro jovem reflectido na margem das águas, Narciso acaba por se suicidar.

Façamos agora algumas analogias. A figura de Eco pode servir de metáfora ao processo tradutório: à semelhança da jovem ninfa, também a tradução não poderá nunca encetar o seu discurso sem que o original tome a palavra, dado que é ele quem estipula o que vai ser dito. Contudo, ainda que Eco pareça estar condenada a reproduzir o discurso alheio, note-se que pela

repetição de *apenas* a última sílaba, ela consegue fazer do discurso alheio um discurso que vai de encontro ao que sente. O caso da tradução não será, porém, exactamente o mesmo, pois esta não deve usar palavras do original a fim de fabricar um novo sentido. O processo tradutológico equipara-se a Eco tão-somente na medida em que não reproduz (nem pode reproduzir¹³) todo o discurso original, devendo focar-se nas características que servem fins de preservação de sentido. Eco não é Narciso nem visa sê-lo, assim como a tradução, não sendo o original, não pode almejar sê-lo; haverá sempre, nesse processo de translação, um espaço a preencher pela diferença, pelas particularidades do novo contexto¹⁴. A tradução assume-se, deste modo, como essa «ipseidade» que é, segundo Barrento, a capacidade de "ser o mesmo sendo outro" (Barrento:2002, 20) e que abarca no seu seio tanto um ser idêntico (ser igual ao outro) quanto um ser outro (ser diferente do outro). Noutros termos, ser igual ao original porque se «faz» à semelhança do mesmo; ser diferente do original porque esse «fazer» é transportado para um novo suporte (o da língua de chegada), que acarreta naturalmente consigo uma outra cultura, uma outra visão do mundo.

Concentremo-nos, desta vez, em Narciso: ele poderá servir-nos de metáfora para o original que não é traduzido. A rejeição pela parte do belo jovem de todos aqueles que procuravam amá-lo (conhecê-lo em toda a sua beleza) levou-o à própria morte; o facto de só se ver a si próprio foi a causa da autoanulação. Se o original não se dá a outros por via de um processo de transformação (não será ser amado um ser visto através de outros olhos, um ser reconstruído por outras individualidades?), ainda que esse processo acarrete consigo inevitáveis modificações, poderá morrer no próprio silêncio (fustigar-se, no fundo, com o punhal que o seu isolamento acabou por fabricar). Nos termos de Steiner:

¹³ Toda a tradução implica desvios relativamente ao original, nem que apenas do simples facto de a língua de chegada ser diferente da de partida se trate.

¹⁴ Poderíamos também equiparar a imagem de Narciso reflectida nas águas à tradução que procura imitar servilmente o original (de que é exemplo a tradução literal). Exactamente por não gozar de uma identidade própria (como Eco) - um corpo, se quisermos -, a imagem reflectida nas águas não pode ser tocada (não se dá ao toque, isto é, à compreensão).

“A tradução recompensa na medida em que dá ao texto original uma esperança de vida e lhe abre uma zona de sobrevivência geográfica e cultural que, de outro modo, estariam fora do seu alcance.” (Steiner:2002, 444)

Foquemo-nos, por último, na relação entre Eco e Narciso. Enquanto consideração do Outro em toda a sua individualidade, o processo tradutológico pode ser equiparado a uma relação amorosa na qual o tradutor desempenha, naturalmente, o papel de amante (Eco). Na condição de ser apaixonado, o tradutor nutre uma grande estima pelas características do texto a traduzir (pela sua beleza) e encara a deturpação das mesmas como uma espécie de morte do original (não por acaso, Eco assiste, inconsolável, à morte do belo jovem que recusou o seu amor). E muito embora possa parecer que a tradução é uma relação unidireccional - no sentido em que só o tradutor ama, qual Eco, sem nada receber em troca -, acreditamos que a verdadeira retribuição de todo o esforço do infatigável amante se revela quando (e aqui afastamo-nos do mito de Eco e Narciso), tendo escolhido acolher o original na sua realidade, o olha nos olhos. Apesar de o corpo em que colocou a sua amada ter sido fabricado por si (este é, aliás, o único modo de a dar a conhecer a outros¹⁵), a essência primeira da mesma descobre-a o tradutor nos olhos da tradução. E quando se apercebe de que a íris originária verte ainda lágrimas de beleza primordial, o tradutor vê quanto o seu amor foi delicado e cuidadoso para com o objecto do seu apreço. Outros haverá que a amarão também, de formas muito diferentes da sua. Mas aquele que deu tudo pelo objecto do seu amor encontrará sossego nessa doce recordação que sempre lhe ficará.

¹⁵ Não por acaso estão associados, como refere Steiner (2002, 427-428), à palavra «altruísmo» (representativa da actividade tradutória) vocábulos como «alteridade» e «alteração»: o processo tradutológico assume-se assim como movimento que não pode dar a conhecer o Outro sem o modificar.

1.5. A figura do tradutor literário

Poder-se-á porventura pensar que uma tradução será tanto melhor quanto mais discreta for a presença do tradutor, querendo isto dizer que a individualidade do mesmo não deverá fazer-se sentir no resultado da sua tarefa. Este apelo a uma espécie de objectividade ante o original, ainda que aparentemente defensor do sentido, propõe algo que, no nosso entender, se apresenta como a própria negação do processo de tradução. Acreditamos que o tradutor não é meramente um intermediário, sendo necessariamente um intérprete, dado que lhe é necessário captar o significado do que está a ser dito na língua de partida para que o possa transpor para a língua de chegada. Ora, se adentrarmos na dimensão da interpretação, vemo-nos obrigados a abordar a questão da subjectividade (esse ser um e não outro), pela qual o tradutor se aproxima do autor ao apresentar-se como aquele que não pode senão gotejar-se por entre as linhas da sua escrita, esses farrapos de alma em palavras rasgados pelos quais o indivíduo se re-habita na presença da palavra proferida e se lê no rebordo da metáfora. O que caracteriza um indivíduo é a sua irrepetibilidade que advém, em parte, das suas experiências, do meio em que se insere, da sua educação. Essas suas características irrepetíveis, que fazem com que traduza um texto de maneira particular, não podem ser ignoradas pelos estudos de tradução, devendo mesmo ser consideradas como um dos principais factores de possibilidade da própria tradução. Diz-nos Herberto Helder (Barrento: 2002, 62-63): "«[...] Mas não há fidelidade que não seja pessoal. A não ser, é claro, a ainda mais bizarra fidelidade gramatical que, de tão impessoal, não pode ser fidelidade.»" Não fora a capacidade de interpretação, a transposição de sentido seria impossível; não fora essa humanidade capaz de se metamorfosear nas palavras de outrem e não haveria, deste modo, possibilidade de acolher a alteridade. O tradutor não pode ser objectivo, na medida em que só na sua condição de sujeito poderá penetrar o horizonte do alheio; o tradutor é chamado a ser individual no processo de tradução. Noutras palavras, ser um tradutor fiel é ser único, individual, singular na própria alteridade; é inevitavelmente espelhar-se no Outro. Assevera Françoise Campo:

“[...] [A] sua objectividade [do tradutor] é perfeitamente relativa. É colorida pelo clima intelectual e afectivo que o rodeia e que deixa uma marca indelével no que transmite. É por isso que duvida, desespera, se afasta e volta a aproximar-se, parece estar perto, por vezes acerta em cheio, mas por detrás das palavras que imagina utilizar apenas numa busca de fidelidade, paira numa sombra que lhe vem da sua memória longínqua e o denuncia sem querer, uma sombra que é, afinal, o seu próprio reflexo, desdobrando-se no espelho que segura a imagem do texto original. E é esta sombra, mais do

que as relações meramente linguísticas, que dá vida ao texto traduzido. Sem ela, o texto de chegada seria apenas um amontoado de signos privados de ressonância emotiva e artística, de significado intersticial.” (Jorge: 1997, 116)

Conclui-se assim, pelo que vem sendo dito, que o respeito pelo sentido é, em certa medida, respeito por um sentido *interpretado*, isto é, permeado pela subjectividade de quem dá cor às palavras no papel. Há sempre, no seio de uma decisão tradutológica, um espaço que terá de ser preenchido pela singularidade de quem traduz (a escolha de um entre vários sinónimos ou adopção de determinadas estratégias de compensação em detrimento de outras, a título de exemplo, dependerão em muito das preferências do tradutor). No nosso entender, é exactamente aí que jaz a liberdade do mesmo, pese embora o respeito que deve às características do original, isto é, no momento em que não pode senão ser(-se) na palavra alheia. E, nesse sentido, o tradutor torna-se obra de arte num esboço já começado, assim como o leitor se cria, aquando do acto da leitura, nessa tela já pintalgada pelo autor, fazendo com que a arte de traduzir seja concomitantemente a arte de interpretar e, em última instância, a arte de ser.

Naturalmente que esta subjectividade, se por um lado se assume como inevitável, por outro deve ser cuidadosa quanto à própria presença. O tradutor deve ter a humildade e a curiosidade suficientes para duvidar sempre da primeira interpretação (e da segunda, e talvez ainda da terceira) que nele germina aquando da leitura, deve querer informar-se sobre outras possibilidades de sentido. Afirmo Florence Herbulot:

“Duvida [o tradutor] de tudo e, acima de tudo, de si próprio. Põe em causa, explora, procura e informa-se - ou deveria fazê-lo. Não acredita, não pode crer em nada, pois bem sabe que nada é certo, nada está terminado, nunca, e que se pode sempre refazer, e fazer melhor.” (Jorge:1997, 112)

A tradução é, com efeito, sempre passível de revisão. Aquele que traduz deve estar ciente de que outras maneiras de traduzir haverá e de que a sua tradução se limita a ser mais uma proposta de reprodução do original, que acabará por dever ser actualizada (de acordo com factores como as exigências da evolução da língua e do conhecimento dos falantes).

A atitude humilde do tradutor não deve, porém, ater-se a um duvidar dos seus conhecimentos e a uma consciência de que a sua tradução é apenas (mais) uma proposta; quem

traduz deve ainda estar ciente de que cada interpretação tem evidentemente as suas limitações, as quais se relacionam não só com as próprias limitações do sujeito (o nível dos seus conhecimentos, a sua disponibilidade para compreender uma obra a fundo), mas ainda com as suas condições de trabalho (dicionários e outros recursos utilizados, tempo de que se dispõe para levar a cabo a tradução).

“Não é possível a determinação de *todas* «as funções que as palavras podem servir» num momento dado [...]. O sentido de uma palavra ou de uma frase enunciada no passado não é um acontecimento isolável nem uma rede bem definida de acontecimentos. É uma selecção recriada e operada segundo intuições ou princípios mais ou menos elaborados, mais ou menos sagazes e englobantes. [...] Assim, a elucidação do sentido transmitido [...] nunca pode ser reduzida a um método único e estritamente verificável. Terá de continuar a ser uma operação de selecção aproximativa, em larga medida intuitiva, e, no melhor dos casos, consciente das suas limitações e daquilo que, de certo modo, é o seu estatuto de ficção. Dependerá, pois, nas palavras de Schleiermacher da «arte de saber ouvir».” (Steiner:2002, 167-168).

Pelo simples facto de o tradutor não ser o autor (e de por tantas vezes não ser sequer possível contactar este último para fins de esclarecimento de dúvidas), o sentido da obra confundir-se-á na tradução com o sentido que quem traduz lhe confere. A condição do tradutor terá assim algo de kantiano, na medida em que o mesmo não consegue ver a realidade (o sentido do original) senão através da sua singularidade (que é, todavia, condição de interpretação). Resta, para salvação do original, a boa vontade do tradutor em pesquisar tanto quanto lhe seja possível os eventuais significados do texto. Um só indivíduo não transferirá seguramente todas as possibilidades de significação para a sua tradução, mas se o mesmo foi até ao fim das suas possibilidades com o intuito de dar voz à obra, terá então dado mais a esta última do que retirado.

Em jeito de conclusão

Vimos assim, com base no que foi exposto, como a tradução (essa transposição, esse eco, essa «ipseidade») não mais será do que um sumo respeito ante o Outro em toda a sua unicidade (respeito que não deverá, contudo, ser confundido com pura acção mimética). Visando promover um diálogo entre universo de partida e universo de chegada, o processo tradutológico constitui, por conseguinte, um enriquecimento mútuo sem igual, permitindo não só ao original difundir-se geograficamente, mas também à cultura de chegada conhecer novos modos de pensar o mundo. Pesem embora os riscos e as limitações implicados no processo tradutológico - aliados à subjectividade de quem traduz-, acreditamos que a humildade ante o original e o amor que por ele se nutre serão poderosas armas no que à transposição fiel do sentido concerne - sentido esse que, em literatura, tão associado às peculiaridades da escrita de um autor parece estar. Mas, mesmo com todos os obstáculos por que terá de passar o tradutor literário aquando da execução da sua tarefa, no final acabará seguramente por concluir que a tradução é sempre possível e vale sempre a pena, pois "[...] as semelhanças entre os homens são, em última instância, muito maiores do que as diferenças." (Steiner: 2002, 399)

2. Justificação das opções de tradução

Em jeito de introdução

Este ponto 2 iniciar-se-á com uma sumária exposição do conceito de “estilo”, assim como concebido por Marcel Proust, e com uma abordagem às particularidades, a nosso ver, mais relevantes da escrita proustiana em *Contre Sainte-Beuve*. Recorde-se que várias das opções de tradução adoptadas ao longo da nossa tarefa tradutológica procuram ser fiéis a um determinado modo de escrever, pelo que a compreensão da concepção de estilo em Proust e a identificação das características do seu próprio estilo servem de base para justificação das referidas opções. Aquando da enunciação das especificidades do estilo proustiano, faremos a distinção entre as que conseguimos traduzir directamente (ou seja, aquelas para as quais encontrámos um equivalente em português) e as não passíveis de tradução directa (em face das quais tivemos de recorrer a estratégias de compensação). Seguiremos para a exposição das opções gerais de tradução (isto é, das opções que são recorrentes na nossa tradução), para, por fim, analisarmos, caso a caso, opções relativas a determinadas passagens de *Contre Sainte-Beuve*.

2.1. O conceito de "estilo"

A reflexão sobre o estilo assume-se como uma das grandes reflexões proustianas em matéria de arte. Ao contrário do que se possa pensar, o estilo para Proust nada tem que ver com uma qualquer ornamentação das frases, com uma qualquer técnica de execução; não é algo que seja atinente à forma. Em boa verdade, o estilo relaciona-se, na óptica proustiana, com a idiossincrasia de cada artista, a qual traz ao mundo uma nova visão que então se revela na arte (cf. Milly: 1991, 33). É através dessa maneira incomparável de ser que o artista dá forma à realidade envolvente, transformando-a em arte e não podendo deixar, nessa mesma transformação, de revelar a sua singularidade enquanto ente criador. À marca desta transformação dá Proust o nome de estilo (Fraisie: 1995, 129). Trata-se de um modo de dizer peculiar, revelador de um dado modo de sentir o que à sua volta existe e que não pode deixar de se entornar na obra criada por um ente singular. Esta individualidade artística revela-se em toda a obra de um determinado artista, a tal ponto que é possível destringer nos vários trabalhos

artísticos do mesmo uma certa *monotonia*, uma certa «ária» - para usarmos termos do autor - que sempre se repete, unificando as várias obras de arte sob a égide da singularidade de um criador. A originalidade artística manifesta-se, deste modo, não numa multiplicidade de ideias ou de formas, mas sim numa continuidade melódica passível de ser destrinchada nas várias expressões de um artista:

"[...] la richesse irréductiblement neuve qu'apporte au monde chaque artiste se donne à entendre dans une certaine *monotonie*, le créateur chantant sur tous les tons, d'ailleurs inconsciemment, l'héritage de cette patrie perdue dont il semble issu. En somme, une œuvre n'est pas original par la variété de ses facettes, mais par la dominante, la note fondamentale, différente pour chaque artiste, qui se répète et se diversifie, ou s'approfondit, d'œuvre en œuvre." (Fraisie: 1995, 125)

Em suma, as particularidades da escrita de um autor não são senão o inevitável reflexo do seu modo de ver e sentir o mundo, modo esse que é constitutivo de uma originalidade artística e que sempre deixa a sua marca *nas entrelinhas* da obra de arte. Não por acaso, dirá Proust: "[...] entre deux tableaux d'un même peintre il [le garçon qui en moi s'amuse] aperçoit [...] quelque chose de commun : la prédilection et l'essence de l'esprit du peintre." (CSB, 296).

2.2. Características da escrita proustiana em *Contre Sainte-Beuve*

2.2.1. Passíveis de tradução directa

a) Usos gramaticais

Complexidade das frases

A complexidade frásica é uma das particularidades estilísticas mais apontadas a Proust e também um dos principais desafios aquando da leitura (e tradução) dos seus escritos. Note-se, contudo, que este conceber de frases algo intrincadas não se esgota no facto de as frases do autor serem, não raras vezes, extremamente longas - característica que espelha, aliás, na forma o pensamento do autor, povoado de imagens e sensações que se sucedem e associam infinitamente numa rede de significados que serve de cenário a um passado aparentemente esquecido que enfim irrompe na consciência do sujeito. Há também outras características que contribuem para as tão complexas frases proustianas:

→ Pronominalização de elementos cuja referência é feita anteriormente: Nem sempre os pronomes contidos nas frases do narrador se reportam ao elemento imediatamente anterior, o que obriga, por vezes, o leitor a recuar algumas linhas a fim de encontrar o referente correcto. A frase torna-se particularmente complexa quando vários elementos são pronominalizados: "Et bien plus, si une autre chose peut les ressusciter [les heures], eux [les objets], quand ils renaitront avec elle [l'intelligence], seront dépouillés de poésie." (CSB, 46) Não procurámos, na nossa tradução, clarificar as referências dos vários pronomes, ainda que isso implique (como no original) uma leitura algo afanosa.

→ Convergência: É frequente, na escrita proustiana, a associação de vários elementos - morfemas ou sintagmas - a um só elemento (também ele morfema ou sintagma). A essa associação dá Louria o nome de «convergência». Os elementos que convergem partilham naturalmente a mesma função gramatical, estando esta última relacionada com o elemento para o qual se converge (dito "pivot"). (Louria: 1971, 31). Tome-se o seguinte exemplo:

"Et parce que cette réalité véritable est intérieure, peut se dégager d'une impression connue [...]." (CSB, 300)

É possível perceber que os sintagmas verbais "est intérieure" e "peut se dégager d'une impression connue" convergem para o mesmo sintagma nominal ("cette réalité véritable"), não sendo necessária a repetição deste último. E, como anunciado anteriormente, os sintagmas que convergem têm a mesma função gramatical (são ambos sintagmas verbais), que se relaciona com a função gramatical do "pivot".

Esta dependência em relação a um mesmo elemento estabelece entre os vários morfemas ou sintagmas uma relação de paridade, uma vez que todos eles servem, não apenas para se ligarem (individualmente) ao "pivot", construindo um dado sentido nessa sua associação, mas ainda para se complementarem uns aos outros, adicionando informação à mera relação de um só elemento com o morfema ou sintagma principal (Louria: 1971, 32). No exemplo citado, é possível ver como a sucessão de elementos é, concomitantemente, sucessão de significados acrescidos ao "pivot", como se a informação viesse por fases, como se o próprio autor estivesse a descobrir todas as

possibilidades de significação ao mesmo tempo que o leitor, seguindo a progressão da leitura. Acresce o facto de, por via deste processo, se evitar repetições de elementos.

À semelhança da metáfora, também o processo de «convergência» parece evocar o processo da memória involuntária: assim como os elementos da frase convergem todos para um mesmo morfema ou sintagma, também a sensação presente e aquela passada convergem para uma mesma memória. E se é verdade que na associação de duas sensações (de elementos variados) se desencadeia todo um arquitecturar de uma complexa torrente de imagens, essa sucessão imagética constitui, por um lado, o renascer de um tempo perdido e, por outro, uma das grandes riquezas da escrita proustiana.

- ➔ Recorrente introdução de uma nova ideia sem que a exposição da precedente esteja concluída: É, com efeito, muito frequente em Proust o progressivo encaixe de frases que se interrompem umas às outras e que amiúde apenas se concluem várias linhas depois. Esta característica contribui, também ela, para a complexificação da frase proustiana e é, de igual modo, espelho do incessante fluxo linguístico que distingue Proust enquanto escritor. Tentámos respeitar sempre este contínuo suceder de estruturas, não procurando «resolver», como diz Barrento (2002: 36), ambiguidades, não simplificando as frases mesmo que nos parecessem bastante intrincadas e não tornando as estruturas (aparentemente) mais gramaticais.

b) Usos retóricos

Uso frequente de metáforas

A metáfora é uma das figuras de estilo mais características em Proust. Através dela, o autor equipara duas realidades, fazendo com que ambas coincidam, em alguns pontos¹⁶, e criando, assim, significativas imagens na mente do leitor. Porém, mais do que parte integrante do modo de escrever proustiano, acreditamos que a mesma seja um reflexo da sua concepção de passado e de tempo perdido. O tempo que pensávamos para todo o sempre tombado num

¹⁶ De sublinhar que a metáfora se atém à «intersecção» de alguns elementos, não constituindo uma comparação absoluta entre duas realidades. (cf. Morrier: 1961, 674-675).

oblivio não passível de ser revertido vive afinal em nós sob forma de potencial sensação. Essa sensação poderá tão-somente ser revivificada por um *processo de analogia* entre passado e presente desencadeado por determinado objecto (assim como a realidade artística poderá tão-somente ter lugar quando duas sensações, duas ideias se associam e se interligam nos interstícios do discurso metafórico). Por via dessa analogia, o tempo passado torna-se uma vez mais presente: a sensação desencadeada destrói os tabiques da memória do sujeito, fazendo com que aquilo que os mesmos impediam de sair flua sem cessar (cf. *CSB*, 44); do mesmo modo, também a riqueza e a densidade das metáforas proustianas, com a sua incessante torrente imagética, quebram o silêncio e povoam de ideias o frio semblante de uma folha de papel em branco. Considerando esta semelhança no proceder da memória involuntária e no da metáfora, vemos, assim, como o respeito pelas metáforas de *Contre Sainte-Beuve* não se justifica tão-somente pela originalidade e pela genialidade das mesmas, mas ainda pelo facto de este recurso estilístico poder fazer, também ele, parte da explicação de um dos principais contra-argumentos dirigidos ao método de Sainte-Beuve e, portanto, de toda a base teórica de *Contre Sainte-Beuve*. No fundo, a fidelidade à forma será necessariamente fidelidade ao conteúdo.

Dupla referência ao sujeito

É possível verificar em várias frases proustianas de *Contre Sainte-Beuve* a referência a um sujeito dado, seguida de uma frase sobre esse mesmo na qual se inclui uma nova referência ao sujeito, como se essa não tivesse ainda sido feita. Tome-se o seguinte exemplo: "L'objet où elle se cache [...], nous pouvons très bien ne le rencontrer jamais [...]" (*CSB*, 43). Mantivemos na nossa tradução esta dupla referência, ainda que nos parecesse, por vezes, contrária às regras gramaticais do português.

Interpelação do leitor

Não raras vezes recorre Proust à utilização da segunda pessoa do plural (e mesmo à primeira) a fim de chamar o leitor a participar no que vem sendo dito. Trata-se, assim, de aproximar narrador e leitor através do apelo a este último que doravante se encontra também ele implicado, de algum modo, na obra. Considere-se o seguinte exemplo: "Les belles choses que nous écrivons si nous avons du talent [...]" (*CSB*, 307). Ora, a dificuldade de tradução está essencialmente na utilização da forma de cortesia (segunda pessoa do plural). Em português, para se dirigir formalmente a uma ou mais pessoas, recorre-se, não raras vezes, ao sujeito nulo. Ora, se de todas as vezes que o narrador utiliza a segunda pessoa do plural omitíssemos o sujeito

da frase, nem sempre seria explícita a referência ao leitor e não se saberia, nas mais das vezes, quem era, na verdade, chamado a participar. Tendo isto em consideração, optámos por traduzir este implicar do leitor no texto pela primeira pessoa do plural, evitando assim eventuais dúvidas quanto ao sujeito que o verbo modifica e não deixando de fazer apelo ao leitor. A diferença entre o original e a tradução fica-se pelo facto de, no original, o narrador não se incluir nesse apelo ao leitor. Não nos pareceu, contudo, ser uma diferença danosa do ponto de vista semântico¹⁷. Tome-se o exemplo da frase “Vous avez reconnu immédiatement cette poésie de Gérard [...]” (CSB, 151) traduzida por “Reconhecemos imediatamente esta poesia de Gérard.”

c) Referências literárias e culturais

É recorrente em *Contre Sainte-Beuve* a referência a outras obras, bem como a artistas e locais, o que denota, não somente a imensa cultura do autor, mas ainda a ampla riqueza dos seus escritos. Esta referência justifica-se, em parte, por a actividade de crítica literária implicar a alusão a outras realidades literárias como termo de comparação, mas não se esgota nesse objectivo. A evocação de Veneza, a título de exemplo, constrói todo um cenário de rememoração que vem corroborar uma das principais ideias defendidas em *Contre Sainte-Beuve*: “À côté de ce passé, essence intime de nous-mêmes, les vérités de l'intelligence semblent bien peu réelles.” (CSB, 48) A fim de não carregar a nossa tradução com notas de rodapé, a explicitação das referências fez-se tão-somente quando nos pareceu necessário para fins de compreensão do sentido.

¹⁷ As interpelações à mãe do narrador não se incluem nestes casos, dado que se recorre, para o efeito, à segunda pessoa do singular.

2.2.2 Não passíveis de tradução directa

Deparámo-nos frequentemente, no decurso desta tradução, com uma impossibilidade de traduzir determinadas características linguísticas em virtude das diferenças entre as línguas de trabalho. Decidimos, deste modo, adoptar um conjunto de estratégias de compensação no sentido de, precisamente, compensar (recorde-se a lição de Steiner sobre o desequilíbrio decorrente da tradução (Steiner: 2002, 339)) de outra forma ou noutro lugar o que não conseguimos reproduzir num dado momento da obra. Enunciaremos, assim, as situações em que não encontrámos tradução directa, apresentando para cada ponto a(s) estratégia(s) escolhida(s).

a) Usos lexicais

Palavras que denotam literariedade

A palavra "songe" pode ser um sinónimo literário de "rêve", sendo que, em português, não há sinónimo que equivalha a este termo ("quimera" ou "devaneio" têm, não só um sentido diferente, como outros equivalentes em francês). O mesmo acontece para a palavra "azur", sinónimo do tão frequente "bleu". Por sua vez, a palavra "vermeil" (sinónimo de *rouge*) goza, também ela, de um toque literário, antigo até, que as palavras "vermelho" e "encarnado" não saberiam preservar.

Riqueza lexical

Procurámos sempre traduzir as palavras do original por vocábulos portugueses que não tivessem já um equivalente mais próximo em francês, sendo que, nos casos em que não o conseguimos fazer, optámos pelas sugestões de sinónimos dos dicionários consultados. Ora, como a escolha de palavras já existentes na língua francesa constitui, a seu modo, uma perda lexical, também aqui se nos afigurou necessária uma compensação.

Estratégias de compensação

Ainda que tenhamos optado pela palavra "vermelho" para traduzir "vermeil" (dado ser etimologicamente mais próxima), acabámos por traduzir "rouge" por "rubro" (no mesmo capítulo, isto é, em "L'article dans «Le Figaro»"). E muito embora a palavra "vermeil" apareça tão-somente uma vez, traduzimos, noutras passagens, "rouge" por "rubro", pois, na verdade, esta opção de tradução se insere noutra estratégia de compensação: a escolha de vocábulos menos coloquiais no sentido de enriquecer lexicalmente o texto e compensar, não só a inexistência de equivalentes literários como "songe" e "azur", mas ainda a perda decorrente da escolha de palavras já existentes em francês. Seguindo esta linha de raciocínio, optámos, nas mais das vezes, por traduções como "após" em vez de "depois", "aprazer" em vez de "agradar", "solitude" em vez de "solidão", entre outras. Note-se, contudo, que em passagens menos literárias (como, a título de exemplo, o diálogo com a mãe e algumas passagens de "La méthode de Sainte-Beuve"), escolhemos naturalmente as versões mais coloquiais da palavra; esta alternância de traduções também contribui para um preservar da diversidade do léxico. De sublinhar, por último, que a referida diversidade é, de igual modo, garantida pelo facto de, por vezes, uma mesma palavra francesa ter de ser traduzida de maneira diferente ao longo da obra (como é o caso da palavra "attacher", traduzida, consoante o contexto, pelas palavras "atribuir", "fixar" e "reter").

b) Usos gramaticais

Uso do Passé Simple

O recurso a este tempo verbal limita-se, em francês, ao universo literário, sendo utilizado para exprimir um passado acabado (Grevisse, 1993: 1292-1293). Ora, em português, há apenas um tempo verbal para indicação de um momento ou acontecimento terminado: o Pretérito Perfeito do Indicativo (que pode ser usado em qualquer situação comunicativa). Não há, deste modo, maneira de manter o carácter literário dos enunciados com o emprego daquele tempo verbal.

Estratégia de compensação

Recorremos ao Pretérito-Mais-que-Perfeito Simples do Indicativo (em vez do Pretérito-Mais-que-Perfeito Composto do Indicativo) na tradução do Plus-que-Parfait de l'Indicatif). Sendo o tempo composto muito mais coloquial do que o tempo simples, optámos, sempre que possível, por este último para fins de preservação da literariedade.

Estruturas específicas do francês

Algumas estruturas sintáticas não foram passíveis de ser traduzidas, dado não terem equivalente em português. Uma delas é a estrutura de negação "ne...point", usada em literatura com o valor de "ne...pas". Podemos ainda citar como exemplos a estrutura "il est", também ela literária, para significar "il y a" e a inversão do sujeito em frases afirmativas como "Sans doute quand Régnier et France ont commencé tous deux à écrire, avaient-ils la même culture [...]." (CSB, 299).

Estratégias de compensação

Decidimos também, nas nossas estratégias, operar ao nível da estrutura sintáctica, recorrendo assim às estruturas "não...senão" (menos coloquial do que "só" e mais próxima da estrutura francesa "ne...que") e "não mais" (em vez de "já não"), bem como à inversão da ordem dos elementos da frase (não necessariamente da frase a compensar, dado nem sempre ser possível esse efeito), visando torná-la mais complexa.

2.3. Opções gerais de tradução

a) Usos lexicais

Tradução de palavras correntes

Certas traduções, como "aportar" (para "apporter") e "render" (para “rendre”), entre tantas outras, ainda que fonologicamente idênticas ao original francês (e à partida mais próximas do mesmo), não nos pareceram ser as mais correctas. Deve ter-se em conta que as supra-mencionadas palavras francesas são bastante correntes na língua, o que não acontece com as traduções portuguesas - a escolha de vocábulos como estes tornava até, não raras vezes, o enunciado deselegante porque introduzia alguma estranheza ou ambiguidade. Assim sendo, procurámos, palavras portuguesas que mantivessem o sentido lexical e que concomitantemente fossem correntes, tendo traduzido “rendre” por “restituir” e “apporter” por “trazer”.

Tradução da palavra “essayer”

Ao longo da nossa tradução de *Contre Sainte-Beuve*, esta palavra ora é traduzida por “tentar”, ora é traduzida por “experimentar”. Demos preferência à palavra “experimentar” quando o domínio corporal ou dos sentidos estava, de algum modo, implicado na acção do sujeito exactamente por a palavra “experimentar” ser muito próxima da palavra “experiência” e esta última fazer, nas mais das vezes, alusão ao campo físico. Para os restantes casos de emprego do verbo “essayer”, escolhemos a palavra “tentar”.

Original	Tradução
“[...] je fus comme ces dormeurs qui en s'éveillant dans la nuit (...) essaient d'orienter leurs corps [...]” (CSB, 47)	“[...] estive como aquelas pessoas que ao despertarem de noite (...) experimentam orientar o corpo [...]” (p. 3)

Original	Tradução
“[...] je tâcherais de dire ce qu'aurait été pour moi l'art [...]” (CSB, 47)	“[...] tentaria dizer o que teria sido para mim a arte [...]” (p. 22)

Tradução da palavra “Maman”

Sendo um substantivo carinhoso (empregue pelas crianças - mas não só - para se referirem à mãe), optámos pela fonologicamente idêntica tradução "Mamã", que denota, também ela, um grande afecto pela pessoa evocada. Recorde-se que, em Proust, a figura materna é central, pelo que a sua importância se espelha igualmente no modo como o narrador a interpela ou a ela se refere. Acresce o facto de Proust usar (no capítulo "Conversation avec Maman") a palavra "mère", bastante mais neutra no que à explicitação de laços afectivos respeita.

Tradução da expressão “Mon Loup”

Optámos pelo diminutivo no sentido de conferir ao substantivo um valor afectivo que a tradução "o meu lobo" não saberia dar. Esta opção de tradução segue a linha da decisão de traduzir "Maman" por "Mamã": vimos já como a figura materna é crucial na obra proustiana, pelo que acreditamos que a explicitação do carácter afectivo entre mãe e filho corrobore essa importância conferida por Proust à mãe, primeira e grande confidente da sua actividade literária.

Tradução da palavra “pays”

A palavra "pays" foi traduzida de maneiras diferentes, de acordo com o contexto em que se inseria. Nos casos em que se fazia alusão a um lugar imaginário, optou-se por manter a tradução mais literal (país), dado ser bastante comum encontrar esta palavra em contos imaginários (tome-se o exemplo de *Alice no País das Maravilhas*). Decidimos traduzi-la por "terra" quando se aludia a viagens de comboios (nas quais se visitam várias localidades, demasiado pequenas para se definirem como regiões). Optámos pela tradução "região" quando se falava de um sítio no mapa mais extenso do que uma simples terra, quando se tratava de um conjunto de várias terras. Tomem-se os seguintes exemplos:

Original	Tradução
“[...] était-ce seulement dans ce pays imaginaire où, plus tarde, je rêvais Maman si malade [...] ?” (CSB, 48)	“[...] passava-se isto tão-somente nesse país imaginário onde, mais tarde, eu sonhava com a mamã tão doente [...]” (p. 4)

Original	Tradução
“[...] tandis que le train m’emportait à toute vitesse vers les pays désirés [...].” (CSB, 92)	“[...] à medida que o comboio me levava a toda a velocidade para as terras desejadas [...].” (p. 11)

Original	Tradução
“[...] que l’on se sentait bien exister dans ce vieux pays de Valois [...].” (CSB, 151)	“[...] que nos sentíamos deveras existindo nessa velha região de Valois [...].” (p.42)

b) Usos gramaticais

Tradução de orações relativas

Existem dois grandes tipos de orações relativas em português: as relativas restritivas ou determinativas (nas quais não se pode nunca verificar a separação do antecedente e da oração por meio de uma vírgula ou traço) e as relativas apositivas ou explicativas (estas sim, separadas do antecedente por vírgula ou traço). As relativas restritivas, como o próprio nome indica, *delimitam* o universo a que se referem; já as explicativas tomam todo um conjunto como ponto de partida, fornecendo informação adicional sobre o mesmo (cf. Mateus et al.: 2003, 367-368). Com efeito, a informação da oração explicativa, exactamente por não ser essencial no que à delimitação do universo referencial concerne, vem entre vírgulas. Vejam-se os seguintes exemplos:

➔ As abelhas, que produzem mel, vivem em colmeias.

➔ As abelhas que produzem mel vivem em colmeias.

Ora, no primeiro exemplo, sendo uma relativa explicativa, pressupõe-se que *todas as abelhas* produzem mel e vivem em colmeias. Já no segundo exemplo, tratando-se de uma relativa restritiva, o que o enunciado nos diz é que *só as abelhas que produzem mel* vivem em colmeias.

Foi-nos, por vezes, necessário introduzir vírgulas no sentido de respeitar as características das relativas. As passagens em que esta opção de tradução se verifica serão devidamente indicadas e explicadas no ponto 2.4.

Tradução de sujeitos

O português é uma língua de sujeito nulo, querendo isto dizer que a referência explícita ao sujeito na frase não é obrigatória; o francês, pelo contrário, é uma língua de sujeito explícito, pelo que a sua gramática obriga os falantes a mencionar sempre o sujeito da frase (sob a forma de substantivo ou de pronome). Notar-se-á, na nossa tradução, a elisão de muitos sujeitos (sempre que a mesma não introduza ambiguidade inexistente no original ou não desfaça um qualquer efeito estilístico ou de reforço do sujeito). Tenha-se em conta que esta elisão pretende única e exclusivamente tornar as frases mais naturais em português, sem que isso implique qualquer deturpação do original. Tome-se o exemplo:

Original	Tradução
“Alors, je me rappelai [...]” (CSB, 44)	“ Então lembrei-me [...]” (p. 1)

c) Usos retóricos

Tradução dos diálogos em “Conversation avec Maman”

Considerando que o diálogo permeia grande parte deste capítulo, algumas das nossas escolhas tradutológicas (lexicais e gramaticais) tiveram por base a preocupação de tornar o enunciado mais oralizado (e, portanto, menos literário), não constituindo evidentemente essa preocupação um descuro do estilo do autor. Em boa verdade, apenas nos permitimos essas opções exactamente por também o diálogo original ter as suas próprias marcas de oralidade (como, a título de exemplo, a ausência não só do Passé Simple, como ainda de frases extremamente complexas e de vocábulos exclusivamente literários). Decidimos, assim:

➔ Utilizar a construção ir + infinitivo (muito mais corrente do que o Futuro do Indicativo):

Original	Tradução
“- Naturellement, ton frère te soutiendra [...]” (CSB, 116)	“- Naturalmente que o teu irmão te vai apoiar [...]” (p. 18)

➔ Escolher palavras mais correntes (sendo que, noutras passagens de *Contre Sainte-Beuve*, os mesmos vocábulos franceses podem ter uma tradução diferente, nomeadamente mais literária). Vejam-se dois exemplos concernentes ao verbo “écouter”:

Original	Tradução
“[...] je compris bien que tu l’écoutais par politesse [...]” (CSB, 115)	“[...] bem percebi que o ouvias por educação [...]” (p.17)

Original	Tradução
<p>“[...] le soleil prêt à disparaître derrière la Salute s’était arrêté à écouter. ”</p> <p>(CSB, 115)</p>	<p>“[...]o sol prestes a desaparecer por detrás da Salute se detivera a escutar.”</p> <p>(p. 16)</p>

d) Pontuação

Procurámos respeitar ao máximo a pontuação do texto original; os casos em que o mesmo não foi possível reportam-se a diferenças entre línguas - tais excepções serão individualmente explicadas no ponto 2.4. sempre que se nos afigure necessário.

e) Outras opções

Tradução do título de obras literárias

Nos casos em que as obras citadas ao longo do livro tinham uma tradução em português europeu, optámos por respeitar o título escolhido pelo tradutor. Já nos casos em que não encontrámos uma tradução portuguesa de determinado livro, deixámos o título em francês, dando, porém, indicação (em nota de rodapé) de uma possibilidade de tradução desse título.

Tradução de poesia

Permeiam alguns dos capítulos de *Contre Sainte-Beuve* variadas citações poéticas. Pese embora o facto de poderem existir traduções portuguesas dos poemas ou versos citados, decidimos recorrer tão-somente a traduções portuguesas de *Les Fleurs du Mal*, aceitando o desafio de traduzir a restante poesia. Duas razões essenciais justificam esta nossa escolha: em primeiro lugar, uma curiosidade de nos experimentarmos no seio da tradução poética; em segundo lugar, o facto de os poemas traduzidos por nós serem significativamente menos extensos do que os de Baudelaire e, claro, menos complexos. A manutenção do ritmo e da rima dos versos foi a principal preocupação que tivemos aquando da tradução de poesia, manutenção essa que tentámos aliar (como não poderia deixar de acontecer) à preservação do sentido do poema.

No decurso do capítulo “Sainte-Beuve et Baudelaire”, Proust cita inúmeros poemas de Baudelaire pertencentes a *Les Fleurs du Mal*. Não se fica, contudo, por aí, imbuindo as suas frases de palavras e construções que remetem para os mais variados versos dessa obra, remissões essas que nem sempre são absolutamente iguais aos escritos do poeta. Respeitámos essa infidelidade proustiana, adaptando, sempre que necessário, as traduções utilizadas. Recorremos, para a maioria dos versos de Baudelaire, à tradução de Fernando Pinto do Amaral, tendo, contudo, citado também a tradução de Maria Gabriela Llansol para um poema que não comparecia na outra tradução (*Le Rebelle*, presente na página 173 de *CSB*) e para o título de dois poemas também eles inexistentes na primeira tradução (*La Tristesse de la Lune* e *À celle qui est trop gaie*). Decidimos arriscar uma nossa tradução no caso dos versos citados que não estavam presentes em nenhuma das duas traduções (como, a título de exemplo, o verso da página 176 “Je traîne des serpentes qui mordente mes souliers”), estando todos esses casos devidamente identificados (com uma nota de rodapé). Aquando da citação de um só verso, procurámos traduzi-lo respeitando o ritmo e a rima; nos casos em que mais do que um verso vinha citado, optámos por deixar o original francês, indicando em nota de rodapé uma tradução sem preocupações de rima ou ritmo.

2.4. Opções específicas de tradução

Expor-se-ão nesta secção passagens específicas da obra, cujos problemas de tradução não são passíveis de ser generalizados a outros casos. De sublinhar que a justificação das escolhas tradutológicas caso a caso não se esgota aqui, sendo aliás o fundamento do florilégio apresentado em anexo no presente trabalho, o qual goza de várias utilidades. Com efeito, através dele, poder-se-á verificar, pela comparação da definição francesa com a portuguesa, a pertinência da escolha de um vocábulo português, sendo ainda possível confirmar se a palavra portuguesa mantém uma eventual polissemia patente no vocábulo francês. Para além do mais, o florilégio em anexo permite certificar que uma tradução não é erroneamente literal (isto é, comprovar que uma palavra portuguesa fonologicamente muito próxima de uma francesa tem efectivamente o mesmo sentido desta última, não constituindo um chamado “falso amigo”).

PRÉFACE

a) Usos lexicais

Original	Tradução
“Chaque jour, j’attache moins de prix à l’intelligence.” (CSB, 43)	“Cada dia atribuo menos valor à inteligência.” (p.1)

Está associada ao verbo francês “attacher” a ideia de conceder algo (valor) a alguma coisa (inteligência), quase como se se atasse ou prendesse, por assim dizer, o valor à inteligência, estabelecendo uma ligação entre ambos. O verbo apresenta-nos, deste modo, um sujeito activo que usufrui da capacidade de associação. Note-se, todavia, que se trata, neste caso, de tornar o vínculo cada vez mais fraco, de desatar progressivamente, na rede de associações do narrador, o liame estabelecido entre valor e inteligência. O verbo português escolhido respeita a ideia de sujeito que, pela sua acção, concede ou deixa de conceder. Ainda que o mesmo não contenha em si a ideia de vínculo, ligação, laço (à semelhança do verbo francês), o facto de já não se atribuir algo a alguma coisa implica, a seu modo, já não associar uma ideia a outra, deixar de unir as duas. Poder-se-ia também ter traduzido a expressão “attacher du prix” por “dar valor”, mas o verbo “dar” aparecerá pouco depois na nossa tradução. Os verbos “conceder” e “conferir” parecem, também eles, ser fiéis à ideia de sujeito activo; optámos, porém, pelo sinónimo sugerido no dicionário *Le Petit Robert* (2013).

Original	Tradução
“[...] ce n’est qu’en dehors d’elle que l’écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions [...].” (CSB, 43)	“[...] não é senão fora dela que o escritor pode tornar a apreender algo das nossas impressões [...].” (p. 1)

Estão patentes em “ressaisir” duas ideias importantes que procurámos manter na nossa tradução. A primeira é a de apanhar, a de agarrar alguma coisa - com uma certa brusquidão, até -, fazendo-se, assim, uma indirecta alusão à mão (é, aliás, com ela que o escritor escreve e é, com efeito, pela escrita que o mesmo pode “[...] atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l’art” (CSB,43). A segunda é a de compreender, entender. O verbo “apreender” mantém estas duas ideias, pelo que se nos afigurou uma tradução fiel ao original.

Original	Tradução
“Ce que l’intelligence nous rend sous le nom de passé n’est pas lui.” (CSB, 43)	“O que a inteligência nos restitui sob o nome de passado não é ele.” (p.1)

A preposição "sob" tem, neste contexto, um sentido importantíssimo que acreditamos dever ser mantido. Parece estar aqui patente a ideia de que algo está escondido *debaixo* desse nome de passado, como se a inteligência mascarasse com esse nome uma realidade que não corresponde à denominação que lhe vem sendo atribuída. Não por acaso afirmará Proust na sua conclusão que a inteligência sempre desfigura a memória do passado, acrescentando ou retirando. Poder-se-ia ter traduzido por "com o nome de", mas perder-se-ia este sentido de algo que por *debaixo* se oculta.

Optámos ainda pela construção “não é ele”, algo oralizada, mas fiel ao original e que nem por isso lhe retira a sua literalidade. Caso traduzíssemos "não é passado", explicitando a referência e tornando a estrutura menos oralizada, estaríamos a afastar-nos do enunciado francês.

Original	Tradução
“[...] à moins que nous ne rencontrions l’objet.” (CSB, 43)	“[...] a menos que deparemos com o objecto.” (p.1)

O vocábulo original “rencontrer” transporta em si um significado de "encontrar por acaso" que vem sublinhar o facto de o processo da memória involuntária ser espoletado pelo mero acaso (o sujeito não está à procura do objecto, este simplesmente aparece no seu caminho). Empregámos na nossa tradução o verbo "deparar" exactamente por com ele podermos manter a referência ao acaso.

Original	Tradução
“[...] au moment [...] où j’eus la sensation de son amolissement pénétré d’un goût de thé [...].” (CSB, 44)	“[...] no momento [...] em que senti a sensação do seu amolecimento penetrado por um gosto de chá [...].” (p. 1)

Dir-se-ia que a tradução mais literal de “avoir la sensation de” seria “ter a sensação de”; esta tradução poderia, contudo, introduzir um falso sentido, uma vez que equivaleria a dizer que se teve “a impressão de”, “o pressentimento que”. É justamente o contrário: não se trata de ter uma certa dúvida quanto ao que está a acontecer, mas sim de experimentar *pelos sentidos* o encontro entre nós (o nosso corpo) e um qualquer objecto (neste caso, o pão torrado). Parece haver em todo este processo da memória involuntária um enodar entre domínio físico e domínio mental (mnésico e, em última análise, afectivo). A definição de “avoir” em *Le Petit Robert* (2013) é “éprouver dans son corps”; por sua vez, a de “sensation” é “État psychologique à forte composante affective”. Vemos assim como neste processo se desencadeia o afectivo por via do material. O verbo “sentir” vem na linha da corporalidade do verbo “avoir” exactamente por fazer referência a uma experiência *sensorial*.

Original	Tradução
“[...] je ressentis un trouble [...].” (CSB, 44)	“[...] senti uma perturbação [...].” (p. 1)

A palavra francesa “trouble” indica algo que se passa dentro de um dado sujeito e que se afigura confuso, criando agitação e alguma desordem. Um sujeito “troublé” será um sujeito que sente qualquer coisa dentro dele que o altera, não sabendo, porém, do que se trata. Ora, é justamente essa a situação do narrador neste prefácio: após ter provado um pedaço de pão torrado, algo nele começa a ganhar vida, mas sem saber o que é - quase como se placas tectónicas entrassem subitamente em acção, abalando as suas estruturas mentais (não por acaso dirá Proust que “[...] les cloisons ébranlées de [s]a mémoire cédèrent [...].” (CSB, 44). O substantivo português “perturbação” preserva todo este sentido de confusão e de agitação, de algo que vem alterar o sujeito, que opera nele modificando-o de algum modo. Trata-se da irrupção de um passado na mente do narrador que se apresenta como sendo algo violenta,

impulsiva, desordenando o conteúdo mental do indivíduo ao fazer brotar nele memórias revivificadas.

Original	Tradução
“[...] craignant par un seul mouvement d’arrêter ce qui se passait en moi [...].” (CSB, 44)	“[...]receando fazer cessar, com um movimento que fosse, aquilo que em mim se passava [...].” (p. 1)

Consultando o dicionário *Le Petit Robert* (2013), o verbo "arretêr" tem um emprego literário que significa "faire cesser". Posto isto, optámos pela proposta do dicionário, a fim de conservar a literariedade do texto original, dado que o vocábulo "parar" seria demasiado coloquial.

Original	Tradução
“[...] le breuvage auquel la résurrection était liée [...].” (CSB, 44)	“[...] a beberagem à qual a ressurreição estava ligada [...].” (p. 2)

Esta nossa tradução põe a tónica no facto de a bebida ter determinados efeitos sobre o organismo (qual preparação medicinal à base de plantas, qual poção mágica), sentido que também o vocábulo francês possui. Com efeito, a sensação que o gosto do chá no pão produz é, a seu modo, terapêutica, no sentido em que permite a vinda à tona das “[...] heures bienheureuses [...]” (CSB, 44)

Original	Tradução
“Mais aussitôt que j’eus goûté à la biscotte [...]” (CSB, 45)	“Mas assim que provei a tosta [...].” (p. 2)

Muito embora seja igualmente possível traduzir "goûter" por "saborear", esta última tradução não se nos afigurou adequada neste contexto, dado que "saborear" pressupõe alguma continuidade, uma certa lentidão, até. O que acontece ao narrador é algo totalmente diferente: é precisamente no momento em que o gosto da tosta é sentido pelo seu corpo que todo o

processo da memória involuntária é activado. Há, portanto, aqui uma ideia de imediato que "provar" respeita.

Original	Tradução
“[...] bien des journées de Venise que l’intelligence n’avait pu me rendre [...]” (CSB, 45)	“[...] inúmeros dias em Veneza que a inteligência não me conseguira restituir [...]” (p. 2)

"Pouvoir" tem em português uma tradução aparentemente mais directa: "poder". Contudo, se optássemos por uma tradução como "que a inteligência não me pudera restituir", seria possível pressupor-se que a inteligência não restituiu esse passado por uma qualquer eventualidade (algo que não dependeria necessariamente dela). A tradução "conseguir", por sua vez, sublinha o facto de ter sido a própria *incapacidade* da inteligência a responsável pela não ressurreição do passado.

Original	Tradução
“[...] un objet plus important m’attachait [...]”. (CSB, 45)	“[...] um objecto mais importante retinha-me [...]” (p. 2)

Está subjacente ao verbo francês “attacher” o sentido de "prender por meio de um vínculo", sendo seus sinónimos vocábulos como "amarrar", "fixar", "ligar", "manter". Importa assim manter duas ideias importantes (implicadas uma na outra): por um lado, a ideia de "agarrar", de "prender" e, por outro, a ideia de "deixar que não avance", de "ter seguro". O verbo português "reter" contém na sua índole ambas as ideias, pelo que se nos afigurou uma boa opção. Já o verbo "prender", ainda que possa também ele implicar as duas ideias, não nos pareceu tão fiel à semântica do texto original. Com efeito, "prender" assume-se como uma acção frequentemente contrária à vontade de quem é preso. Não nos parece, contudo, que seja esse o caso. Aquilo que "prende" verdadeiramente o narrador é uma sua *curiosidade* extrema (algo decorrente da sua *vontade*, portanto) de entender o que se está a passar dentro dele. Acreditamos que o objecto exerce influência sobre o sujeito tão-somente na medida em que o sujeito *deseja* avidamente conhecer o que esse mesmo encerra.

Original	Tradução
“[...] je fus comme ces dormeurs qui en s’éveillant dans la nuit ne savent pas où ils sont [...]”. (CSB, 47)	“[...] estive como aquelas pessoas que ao despertarem de noite não sabem onde estão [...]”. (p. 3)

Não tendo encontrado nenhum vocábulo em português que significasse "pessoa que está a dormir" - e tendo em conta que a palavra "adormecido" é apenas usada como adjetivo, decidimos generalizar. Acreditamos que esta nossa opção não constitui qualquer perda semântica, dado que se pressupõe que aquele que desperta é necessariamente aquele que estava a dormir.

Original	Tradução
“[...] mon cœur battait à se rompre [...]”. (CSB, 48)	“[...] o coração batia-me como se se fora romper [...]”. (p. 4)

Ainda que a palavra “rompre” possa ser traduzida por “quebrar” ou “partir”, pareceu-nos que a tradução mais literal “romper” se adequava mais a este contexto. O narrador põe a tónica no facto de o seu coração bater com muita força. Ora, essa força é naturalmente *física* – refere-se, com efeito, aos batimentos cardíacos –, pelo que também a consequências da mesma (esse “rasgar” do coração) será do domínio físico (veja-se como “romper” tão bem se combina com a textura do coração, ao contrário de “partir” e “quebrar”, que pressupõem uma certa solidez). Acresce o facto de estes dois últimos vocábulos poderem ter uma acepção sentimental (a de “ficar destroçado”) que nos parece estar ausente neste contexto.

b) Usos gramaticais

Original	Tradução
C'est que cet objet est si petit, si perdu dans le monde [...].“ (CSB, 43)	“É que esse objecto é tão pequeno, está tão perdido no mundo [...].” (p. 1)

Há necessidade de explicitar o verbo auxiliar do particípio passado com valor de adjectivo "perdido" (*estar*), dado não ser o mesmo que, em português, modifica o adjectivo "pequeno" (*ser*).

Original	Tradução
“[...] cette pure substance de nous-mêmes [...] qui ne demandait qu'à être délivrée, qu'à venir accroître mes trésors de poésie et de vie.” (CSB, 45)	“[...] essa pura substância de nós mesmos (...) que não pedia senão para ser liberta, senão para vir aumentar os meus tesouros de poesia e de vida.” (p. 2)

Decidimos repetir a preposição "senão", não só para nos mantermos fiéis ao original (dado que também se repete a última parte da estrutura "ne...que"), mas principalmente para evitar uma ambiguidade: se a preposição "para" não fosse precedida de "senão", poderia pensar-se que a impressão passada queria ser liberta *a fim de* aumentar os tesouros de poesia e de vida. Não é, no entanto, esse o significado presente no original: aumentar os tesouros de poesia e de vida é também, em boa verdade, um "pedido" equivalente a ser liberta.

Original	Tradução
"Un rayonnement d'été m'arrivait." (CSB, 47)	“Uma radiação de Verão chegava até mim.” (p. 3)

Caso tivéssemos optado pela tradução "chegava-me", criar-se-ia a hipótese de interpretar aquele verbo, não no sentido de "vir alguma coisa até ao narrador", mas no sentido de lhe "basta" uma radiação de Verão.

c) Coesão textual

Original	Tradução
“Je refis quelques pas en arrière pour revenir à nouveau sur ces pavés inégaux et brillants [...]” (CSB, 45)	“Tornei a dar alguns passos para trás a fim de regressar, de novo, àquelas pedras da calçada irregulares e brilhantes [...]” (p. 2)

A utilização da locução prepositiva visa evitar a repetição da preposição "para" (já utilizada na expressão “para trás”).

Original	Tradução
“[...] pour tâcher de me remettre dans le même état.” (CSB, 45)	“[...] para tentar pôr-me uma vez mais no mesmo estado.” (p. 2)

Não optámos por uma tradução mais próxima do original (como seria "para tentar tornar a pôr-me no mesmo estado"), não só por se verificar a repetição de três verbos seguidos (o que não acontece no original, tornando a tradução mais pesada), mas ainda por uma tal tradução produzir uma cacofonia (resultante da repetição da letra "t" e a repetição da terminação verbal "-ar") inexistente no original. Decidimos, deste modo, substituir o verbo indicativo de repetição (tornar) por uma expressão com o mesmo valor semântico (uma vez mais).

L'ARTICLE DANS «LE FIGARO»

a) Usos lexicais

Original	Tradução
“Quand je vis [...] son visage prendre un air de distraction [...]” (CSB, 84)	“Quando vi [...] o seu rosto assumir um ar de distracção [...]” (p. 6)

Ainda que exista o verbo "assumer" em francês, as acepções do verbo "assumir" afiguraram-se-nos bastante adequadas neste contexto. Não só a expressão "tomar um ar" (para significar esse delinear-se de uma nova expressão no rosto de alguém) não parece ser natural em português europeu, como também o verbo assumir (que se coaduna com "um ar") pressupõe uma ideia de algo que pela sua acção se consegue modificar. É quase como se o rosto (sujeito da frase) se alterasse a si próprio pelos movimentos que faz. Note-se que as várias acepções do verbo "prendre" sugeridas por *Le Petit Robert* (2013) (“mettre”, “faire sien”, “absorber”, “saisir”, “faire usage de”) pressupõem um carácter activo da parte do sujeito. Ora, também “assumir”, nas suas diferentes acepções, preserva esse carácter. Como se o rosto se "encarregasse" de mudar de expressão, como se aceitasse essa responsabilidade.

Original	Tradução
“Ce que je tiens dans ma main, [...] c’est, recevant cette pensée [du narrateur] des milliers d’attentions éveillées.” (CSB, 86)	“O que tenho na mão [...] são, recebendo esse pensamento, milhares de atenções desperta milhares de atenções despertas.” (p. 7)

A escolha do vocábulo “despertar” não se justifica apenas em termos de estratégia de compensação (preservando o carácter literário do texto por a palavra ser menos coloquial do que o seu sinónimo "acordar"), uma vez que o emprego do vocábulo permite ainda conservar a dupla significação (presente em “éveiller”) de "tirar do sono" (seja esse sono metafórico ou não) e "provocar", "suscitar" (neste caso, ideias).

Original	Tradução
<p>“[...] à la même idée qui se recrée en moi en ce moment, j’ai ajouté alors des prolongements symétriques [...].”</p> <p>(CSB, 86)</p>	<p>“[...] à mesma ideia que se recria em mim neste momento acrescentei então prolongamentos simétricos [...].” (p. 7)</p>

A escolha da contracção "neste" na expressão “neste momento” (que pressupõe proximidade) em detrimento da contracção "naquele" (que denota um certo distanciamento) prende-se com o facto de a mesma permitir uma desambiguação relativamente ao referente: "neste momento" alude claramente ao momento em que o narrador lê o jornal, ao passo que "naquele momento" poderia referir-se ao momento em que ele escreveu o artigo. Note-se que o momento que vem sendo relatado no presente não é, na verdade, um momento presente, dado que se trata de uma narração de factos já ocorridos. O narrador, apesar de tudo, cedo passa do *Passé Simple* para o *Présent de l’Indicatif*, usando e abusando do discurso indirecto livre e fazendo, deste modo, com que o leitor se sinta como que directamente transportado para o tempo em que o que é narrado aconteceu. Assim sendo, a escolha de "neste momento" serve também de reforço a essa transformação do passado em presente.

Original	Tradução
<p>“Au-dessus de tous ces cerveaux qui s’éveillent, l’idée de ma gloire se levant sur chaque esprit m’apparaît plus vermeille que l’aurore innombrable qui rosit à chaque fenêtre.” (CSB, 87)</p>	<p>“Por cima de todos esses cérebros que despertam, a ideia da minha glória a nascer sobre cada espírito aparece-me mais vermelha do que a aurora inúmera que rosa em cada janela.” (p. 8)</p>

O verbo francês “lever” faz, neste contexto, referência ao aparecimento do sol no horizonte anunciando o novo dia, pelo que o verbo equivalente em português será "nascer" (do sol). Note-se que Proust metaforiza a recepção do seu pensamento por parte dos leitores recorrendo à imagem do sol que surge na janela ao amanhecer. Assim como quando se acorda e se abre as cortinas, ao amanhecer, se vê despontar no céu o brilho do sol, também ao abrir o jornal (repare-se na semelhança de movimentos existente entre abrir as cortinas e abrir o jornal) o leitor no qual as ideias foram *despertadas* (como a pessoa que acaba de acordar) pelas palavras de Proust verá brilhar claramente o pensamento deste último. De sublinhar que só se abre as

cortinas *porque* se acorda; do mesmo modo, só se apercebe esse brilho do pensamento proustiano quando as palavras do narrador conseguiram despertar ideias no leitor.

Mantivemos ainda, na nossa tradução, a proposição “sobre” exactamente por ela ser indicativa do local onde o sol (que metaforiza, neste caso, a glória) se encontra. Assim como o sol quando nasce se eleva (ficando, assim, *por cima* daqueles que o contemplam), também a glória do narrador parece alcançar esse nível mais elevado (não estivesse a glória associada à ocupação de um lugar *mais elevado*; não será por acaso que os vencedores *sobem* ao pódio).

Original	Tradução
“[...] chacun n'a qu'à ouvrir ces mots [...].” (CSB, 88)	“[...] cada um só tem de abrir estas palavras [...].” (p. 8)

Pese embora o facto de termos afirmado, aquando da exposição das estratégias de compensação, que utilizaríamos para a negação a estrutura “não...senão”, neste caso a utilização do advérbio “só” pareceu-nos mais adequada, na medida em que evoca a ideia de simplicidade, de facilidade, de mínimo esforço, até. No fundo, o que o narrador nos diz é que *basta* abrir aquelas palavras para verem nelas o pensamento do mesmo. Pareceu-nos que o pragmatismo do advérbio “só” (que com apenas duas letras dá a ideia de “é tão simples quanto isto”) se coadunava melhor com a mensagem de “ne...que” neste contexto, ao contrário da estrutura “não...senão”, mais comprida e mais elaborada (menos capaz, assim, de passar a ideia de “menor esforço”).

Original	Tradução
“[...] pensant qu'ils ont raison, voulant me ranger à leur avis [...]” (CSB, 89)	“[...] pensando que têm razão, querendo pôr-me do lado deles [...].” (p. 9)

A forma pronominal do verbo francês “ranger” tem duas acepções que consideramos importantes para a interpretação desta passagem. Com efeito, “se ranger” pode não só querer dizer “submeter-se à autoridade do outro”, à sua influência, mas ainda “dar passagem”. Ora, a tradução “pôr-se do lado de” afigurou-se-nos adequada justamente por conseguir manter estas *nuances* do francês. Se por um lado “pôr-se do lado de alguém” significa “entrar em acordo

com alguém", "abraçar a mesma opinião", pressupõe também um *movimento*, um *deslocamento* de um lado para o outro. Quase como se a pessoa que quer experimentar pensar como o outro tivesse de desviar a sua presença (o seu modo de ver as coisas), como que abrindo alas para a visão alheia. Recorde-se que aquilo que o narrador tenciona fazer é justamente tentar pensar *como se fosse* um dos tantos leitores, pelo que este desvio da sua presença parece-nos fazer todo o sentido neste contexto.

Original	Tradução
“[...] pour toucher du doigt l’incarnation de ma pensée en ces milliers de feuilles humides [...]” (CSB, 90)	“[...] para ver com os meus próprios olhos a encarnação do meu pensamento nesses milhares de folhas húmidas [...]” (p. 10)

Muito embora *Le Petit Robert* (2013) sugira "ver claramente" como explicação do significado da expressão francesa, optámos por uma tradução que nos pareceu mais adequada: “ver com os próprios olhos”. “Toucher du doigt” (literalmente, "tocar com o dedo") pressupõe uma vontade de querer testar por via dos sentidos a veracidade de alguma coisa - trata-se de chamar uma parte do meu próprio corpo a "testemunhar", digamos assim, a efectividade de algo. É, no fundo, um “ver para crer”, à semelhança do apóstolo Tomé. Naturalmente que não se trata neste caso de tocar efectivamente com o dedo (como quis o apóstolo tocar as feridas de Cristo ressuscitado), mas de estar em contacto directo com a encarnação de um pensamento nas folhas do jornal. Este "tocar" de que nos fala Proust relaciona-se com a leitura (pelo que a tónica recai sobre a visão).

Original	Tradução
"[...] où j’avais dormi non pas comme ici dans l’étouffement des choses renfermées et immobilisées sur moi [...]" (CSB, 92)	“[...] em que eu dormira não como aqui no sufoco das coisas encerradas e imobilizadas sobre mim [...]" (p. 11)

Ainda que não raras vezes a preposição francesa "sur" equivalha a um "em" português, neste contexto a manutenção da preposição afigurou-se-nos pertinente. O emprego da

preposição "em" faria pressupor que as coisas estariam *dentro* do sujeito, quando o que nos parece adequado pensar é que elas lhe são exteriores, estando contudo tão perto, tão *em cima* dele que o sufocam. Note-se que se faz o contraponto entre dormir ao pé de coisas imóveis e dormir num comboio, no qual tudo o que aparece cedo desaparece, não tendo, portanto, tempo de sufocar o narrador com o peso da sua presença continuada.

Original	Tradução
"Mais une nouvelle fille belle nous apporte précisément quelque chose que nous n'imaginions pas [...]." (CSB, 93)	"Mas a novidade de uma bela rapariga traz-nos precisamente algo que não imaginávamos [...]." (p.11-12)

O adjetivo "nouvelle" significa em francês algo que não existia antes, algo que é, portanto, uma novidade, no sentido de nunca ter sido visto antes. O adjetivo português "novo" admite naturalmente esse sentido mas, quando associado a pessoas, refere-se regra geral, à idade das mesmas (o que não acontece com o francês, que utiliza para esse efeito o adjetivo "jeune"). Ora, se traduzíssemos o enunciado por "uma nova e bela rapariga" ou até por "uma bela rapariga nova", poder-se-ia dar a entender que o narrador se estava a referir ao facto de a rapariga ser jovem, quando na verdade alude ao facto de a existência da mesma constituir algo de novo.

b) Coesão textual

Original	Tradução
"[...] je vois bien les deux dernières colonnes, mais pas plus de Marcel Proust que s'il n'y en avait pas !" (CSB, 89)	"[...] vejo bem as duas últimas colunas, mas de Marcel Proust vejo tanto como se nada lá estivesse!" (p. 9)

Afigurou-se-nos necessária a repetição do verbo "ver", dado que nos soou algo estranha (pouco natural e ambígua) a construção com a omissão do verbo (note-se que a frase de Proust corresponde a uma construção fixa do francês, pelo que a introdução de uma expressão não corrente em português seria uma infidelidade relativamente ao original). A repetição do verbo não constitui, apesar de tudo, um retirar de elegância ao estilo do autor, na medida em que Proust, na frase imediatamente a seguir, repete a palavra "même" (o que não acontece na

tradução). Optámos por inverter a ordem dos elementos da frase a fim de aumentar a distância entre os verbos repetidos e, assim, tornar a frase mais elegante.

Original	Tradução
"[...] ne pouvant vérifier [...] si les dix milles lecteurs du <i>Figaro</i> l'auraient lu et aimé [...]." (CSB, 91)	"[...] não podendo verificar pela experimentação se os dez mil leitores do <i>Figaro</i> o teriam lido e se teriam gostado dele [...]." (p. 11)

Tivemos de tornar explícito o auxiliar do verbo “gostar”, dado que, em português, o verbo “ler” é transitivo (não exigindo, deste modo, preposição) e o verbo “gostar” intransitivo (devendo ser seguido da preposição “de”). Não se poderia, deste modo, traduzir “se o teriam lido e gostado dele”, já que se estaria a pressupor que a construção seria *se o teriam gostado dele. Este alongamento decorre assim de uma diferença constitutiva das duas línguas.

Original	Tradução
"(...) je voyais s'éloigner cette vie [...], ses pensées où je n'existais pas [...]." (CSB, 93)	"[...] eu via afastar-se essa vida [...], os seus pensamentos, nos quais eu não existia [...]." (p. 12)

A vírgula depois do substantivo “pensamentos” é essencial na tradução desta relativa, dado que a sua ausência faria supor que havia pensamentos em que o narrador existia e outros (aos quais se estaria a referir de momento) em que o mesmo não acontecia. Ora, o que se está efectivamente a dizer é que o narrador não existia em *nenhum* pensamento da rapariga. A ausência de vírgula delimita o universo do substantivo (por fazer supor a existência de uma relativa restritiva), pelo que se deve introduzir uma vírgula a fim de o enunciado poder abranger *todo e qualquer* pensamento.

CONVERSATION AVEC MAMAN

a) Usos lexicais

Original	Tradução
“[...] je ne voyais qu’une chose, le soleil [...] en plaques de flammes sur l’ange d’or [...].” (CSB, 110)	“[...] eu não via senão uma coisa, o sol [...] em placas de chamas sobre o anjo de ouro [...].” (p. 13)

Ainda que tenhamos escolhido a tradução "chapear" para o verbo "plaquer" (e ainda que a tradução lógica de "plaque" fosse, deste modo, "chapa"), a palavra que segue ("chama") levou-nos a escolher outro vocábulo, a fim de evitar a repetição (inexistente no original) do som [ʃ]. Acreditamos, contudo, que esta decisão não afete a compreensão do sentido de "plaque", considerando não só que "placa" é também sinónimo de "chapa", mas ainda que se faz uma vez mais referência ao anjo de ouro do campanário de São Marcos, sobre o qual sabemos que o brilho do sol está *chapeado*.

b) Coesão textual

Original	Tradução
“[...] me permettant aussitôt de savoir quelle était exactement l’heure et la lumière dans tout Venise [...].” (CSB, 110)	“[...] permitindo-me de imediato saber exactamente que horas eram e quanta luz havia em toda Veneza [...].” (p. 13)

Tendo em conta que se pergunta em francês "quelle heure est-il?" (usando o singular), a estrutura "quelle était" permite abarcar não só "heure", como "lumière", significando que o narrador tinha não só informação sobre as horas, mas ainda sobre a luz. Ora, sabemos que em português, a mesma pergunta utiliza o plural ("que horas são?"), pelo que não é possível utilizar a mesma estrutura para "horas" e "luz". Para além do mais, o verbo "ser" não parece coadunar-se com "luz" (*saber que luz era) no sentido de significar qual a intensidade da luz naquele momento. Optámos assim pelo verbo "haver" a fim de salvaguardar o sentido da frase.

Original	Tradução
“[...] l’ombre noir qui y portaient les devantures fermées ou encore ouvertes [...]” (CSB, 110)	“[...] a sombra negra que para aí levavam as frontarias dos estabelecimentos, fechadas ou ainda abertas [...]” (p. 14)

Tendo em conta não só que o vocábulo francês “devanture” se refere unicamente a lojas, mas ainda que a palavra portuguesa “frontaria” não admite essa exclusividade, optámos por explicitar de que frontarias se tratava a fim de evitar ambiguidades e ser fiel à informação presente no original. Utilizámos o vocábulo “estabelecimento” para não repetir a palavra “loja”.

Original	Tradução
"[...] jusqu’à sentir mes regards rentrer dans mes yeux soutenus par cet azur qui ne cédait pas, comme un corps qui fait porter au lit qui le soutien son poids même intérieur de légers muscles." (CSB, 111)	"[...] até sentir os meus olhares a reentrar nos meus olhos sustidos por esse azul-celeste que não cedia, qual corpo que transporta para a cama que o sustém o seu próprio peso interior de ligeiros músculos." (p. 14)

O sentido desta frase não é muito explícito, pelo que tivemos de optar pela interpretação que nos pareceu mais plausível. A nosso ver, o narrador afirma que a reentrada dos olhares nos seus olhos sustidos por um azul que não cede é como um corpo que leva para a cama que o sustenta o seu peso *constituído internamente* por ligeiros músculos. Há em toda esta passagem um constante enodar dos opostos “mole” e “resistente” – não por acaso, mais atrás, os olhares “embalam-se” e “sentem o próprio peso”, e não por acaso se fala igualmente de “corpo cansado” e de um azul que não cede. Ora, nesta frase, o azul poderá ser equiparado à cama, uma vez que também ele sustém, também ele não cede (recorde-se que a cama é feita de um material sólido); já os olhos podem ser equiparados ao corpo, pois são eles que são sustidos pelo azul, à semelhança do corpo, que é sustentado pela cama. Por último (e é esta analogia que justifica a escolha da nossa interpretação), os olhares que *reentram* (note-se o movimento de fora para *dentro*) nos olhos podem ser comparados aos músculos que se encontram *no interior* do corpo e que são ligeiros, como há pouco os olhares se embalavam (quase que esvoaçavam, diríamos)

na cor da paisagem. Mantivemos a construção do autor a fim de não tornar o claro o que não o é no original.

Original	Tradução
“[...] la petite fleur bleue que découpe sur le sol ensoleillé l'ombre d'un relief délicat.” (CSB, 111)	“[...] a pequena flor azul que a sombra de um relevo delicado recorta sobre o solo soalheiro.” (p. 14)

Optámos por inverter a ordem dos elementos na frase, a fim de tornar claro que é a sombra que recorta a flor e não o contrário, como o poderia fazer entender a frase "a pequena flor azul que recorta sobre o solo soalheiro a sombra de um relevo delicado." Em francês, essa ambiguidade não se faz sentir, uma vez que a gramática francesa faz a distinção entre o pronomes relativos "qui" (referente ao sujeito) e “que” (referente ao complemento directo).

Original	Tradução
“[...] même les choses plates peuvent avoir de la beauté.” (CSB, 111)	“[...] mesmo as coisas sem relevo podem ter beleza.” (p.14)

Optámos por esta tradução, exactamente por a mesma manter dois sentidos presentes no adjetivo “plat”, a saber: qualquer coisa que é plana e qualquer coisa que não se destaca das outras. Do mesmo modo, em português, a palavra “relevo” tanto se pode referir à saliência que, em escultura, se destacada do seu fundo, quanto a uma saliência mais metafórica, isto é, a um certo destaque.

LA MÉTHODE DE SAINTE-BEUVE

a) Usos lexicais

Original	Tradução
“Et on voudrait faire échec à la force d’inertie de la paresse antérieure [...]” (CSB, 121)	“E desejaríamos fazer fracassar a força de inércia da preguiça anterior [...]” (p. 22)

Ainda que a expressão "fazer échec à" faça referência à jogada de xadrez pela qual um jogador coloca o rei do adversário em vias de ser tomado na próxima jogada - e ainda que exista a expressão "pôr/ colocar em xeque" com o mesmo significado -, optámos por não a escolher. Em boa verdade, nos dicionários consultados, a expressão “pôr em xeque” parece tão-somente sublinhar o facto de se colocar algo numa situação difícil, mas não necessariamente numa situação em que se possa falhar (sendo, deste modo, sinónimo de uma outra expressão francesa: “tenir en échec”). Optámos assim por usar a construção "fazer fracassar", a fim de ser possível dar a entender que o sujeito, por uma sua acção, gostaria de *impedir* a influência da força da inércia.

Original	Tradução
“[...] les oppositions et les rapprochements qui dégagent sa passion dominante [...]” (CSB, 123)	“[...] as oposições e as afinidades que destacam a sua paixão dominante [...]” (p. 23)

Ainda que exista o verbo "détacher" em francês, a utilização do verbo português “destacar” para traduzir “dégager” afigurou-se-nos, neste contexto, pertinente. O verbo francês pressupõe o isolamento de um elemento no seio de um conjunto; neste caso específico, parece-nos que esse isolamento implica necessariamente um salientar de alguma coisa, um delinear dessa paixão dominante. Estão assim presentes neste enunciado duas ideias que se interligam entre si: o facto de algo se separar de um todo e o facto de essa separação implicar um pôr em evidência da paixão que se separa. Tanto a ideia de separação quanto a ideia de pôr em relevo estão presentes no verbo português escolhido.

Original	Tradução
“[...] elle [la science du moraliste] [...] est aujourd’hui [...] à l’état, pour ainsi dire, anécdotique.” (CSB, 126)	“[...] ela [...] está hoje [...] num estado, por assim dizer, secundário.” (p. 25)

A palavra portuguesa “anedótico” não parece fazer referência ao carácter acessório de uma narração, atendo-se ao sentido risível da mesma. Ora, neste contexto, é precisamente essa “menor importância” que está a ser sublinhada no discurso de Sainte-Beuve. Note-se que, mais atrás, se disse que “[...] l’observation morale des caractères est encore au détail [...] ” (CSB, 125), afirmando-se ainda que, com o tempo, porventura se constituirá mais largamente a ciência do moralista. Optámos, deste modo, pela palavra “secundário” a fim de preservar esse sentido de “rigor de segunda ordem”.

b) Coesão textual

Original	Tradução
“[...] Racine [...] aurait fait plus souvent de <i>Bérénice</i> [...].” (CSB, 133)	“[...] Racine [...] teria feito mais frequentemente <i>Bérénices</i> [...].” (p. 30)

Quer-se nesta passagem dizer que Racine teria escritos mais coisas *do género de Bérénice*. Afigurou-se-nos assim pertinente usar o plural, que em português passa a ideia de que outros escritos seriam feitos à imagem e semelhança daquela peça. Se mantivéssemos o singular, poder-se-ia dar a entender que *Bérénice* teria tido uma continuação, isto é, que o autor teria continuado a escrever a mesma peça.

Original	Tradução
"[...] le moi de l'écrivain [...] ne montre aux hommes du monde (ou même à ces hommes du monde que sont dans le monde les autres écrivains [...]) qu'un homme du monde comme eux [...]." (CSB, 133)	"[...] o eu do escritor [...] não mostra aos homens da alta sociedade (ou mesmo a esses homens da alta sociedade que são nesse mundo os outros escritores, que apenas sozinhos tornam a ser escritores) senão um homem da alta sociedade como eles [...]."

Primeiramente, ainda que tenhamos decidido traduzir "monde" por "alta sociedade", decidimos neste caso traduzir por "nesse mundo", dado já termos feito referência a alta sociedade e a fim de tornarmos a frase menos extensa e pesada. Por outro lado, e ainda tentando fazer com que a frase não fique tão longa (porque não o é no original), optámos por traduzir a estrutura "ne...que" que se encontra entre parêntesis por "apenas", uma vez já termos utilizado duas vezes a estrutura "não...senão".

Original	Tradução
"[...] l'illustre écrivain le matin à sa toilette [...]. " (CSB, 135)	"[...] do ilustre escritor, de manhã no seu toucador [...]. " (p. 31)

Se na nossa tradução não introduzíssemos a vírgula entre “escritor” e “de manhã”, poderia parecer que Sainte-Beuve só escrevia de manhã (sendo, portanto, "um escritor de manhã").

GÉRARD DE NERVAL

a) Usos lexicais

Original	Tradução
"Il vallait mieux ne pas lire Racine que d'y voir du Campistron." (CSB, 148)	"Mais valia não ler Racine do que ver nele a mão de Campistron." (p. 40)

Campistron foi um dramaturgo francês cuja actividade literária consistiu na imitação de Racine. Ora, o partitivo "du" implica, claro está, uma parcialidade (há, portanto, *algo* de Campistron que se deixa adivinhar por entre as características racinianas do texto). Ao introduzirmos o elemento "mão", mantivemos na nossa tradução a ideia de partitivo (a mão é, com efeito, uma *parte* do corpo), para além de tornarmos claro que é pela mão (porque pela escrita) que Campistron se imiscui, por assim dizer, em Racine. Se optássemos pela tradução "do que ver nele Campistron", não estaríamos a tornar explícita a ideia de parte que o original francês contém (poder-se-ia simplesmente querer dizer que *no lugar de* Racine estava Campistron).

Original	Tradução
"[...] c'est bien de son rêve qu'il l'a [cette atmosphère de rêve] tirée." (CSB, 156)	"[...] porque foi deveras do seu sonho que ele a extraiu." (p. 45)

Ainda que exista o verbo "extraire" em francês, vocábulos como "tirar" ou "retirar" poderiam dar a entender que Gérard tinha *banido* do seu sonho essa atmosfera.

b) Coesão textual

Original	Tradução
"[...] comme un artiste noterai en s'endormant les étapes de conscience qui conduisent de la veille au sommeil [...]." (CSB, 150)	"[...] assim como um artista anotaria enquanto estivesse a adormecer as etapas de consciência que conduzem da vigília ao sono [...]." (p. 41)

O enunciado francês pressupõe uma certa duração da acção; o narrador não adormece de repente, sendo que durante esse cambalear, por assim dizer, entre o sono e a vigília, ele vai anotando as etapas da consciência. Empregámos assim a conjunção "enquanto" (que confere uma maior durabilidade à acção expressa pelo verbo) em detrimento da contracção "ao" (que tende a marcar uma acção cuja duração é momentânea). Optámos ainda pela estrutura "estar a + infinitivo", que equivale ao gerúndio original e denota uma acção em progressão.

Original	Tradução
<p>“Ce qui le leur a donné à croire, c’est qu’ils aiment à se borner dans leurs articles, leurs poèmes ou leurs romans à décrire une beauté française [...]”.</p> <p>(CSB, 154)</p>	<p>“O que os fez acreditar nisso foi o facto de gostarem de se cingir, nos próprios artigos, nos próprios poemas ou nos próprios romances, a descrever uma beleza francesa [...]” (p. 44)</p>

A tradução do pronome “leurs” por "seus" poderia fazer crer que o possessivo se referia a Gérard de Nerval, ambiguidade inexistente no original, dado que se emprega em francês um possessivo diferente para a terceira pessoa do singular e para aquela do plural ("ses" e "leur", respectivamente).

Original	Tradução
<p>“[...] en l’appelant un «fol délicieux» [...]” (CSB, 154)</p>	<p>“[...] chamando-lhe um "delicioso insano” [...]” (p. 46)</p>

A palavra “fol” é na verdade a forma arcaica da palavra “fou”. Procurámos, deste modo, uma palavra equivalente a “louco” que não fosse corrente, visando manter a literariedade que o arcaísmo escolhido confere ao texto. A inversão da ordem dos elementos na frase serve o mesmo propósito de preservação do carácter literário.

Original	Tradução
“[...] on peut lire la même évocation, il la fait pour M. de Vogüë, qui, lui, en reste à la Touraine [...]” (CSB, 155)	“[...] pode ler-se a mesma evocação, ele fá-la para o senhor Vogüë que, este, se fica pela Touraine [...]” (p. 45)

Optámos pelo pronome demonstrativo “este” para traduzir o pronome pessoal “lui”, uma vez que o pronome pessoal “ele” não se reportaria explicitamente ao senhor Vogüë (podendo referir-se a Barrès). No original francês, não há espaço para tal ambiguidade, tendo em conta que o pronome relativo “qui” retoma explicitamente o senhor Vogüë como sujeito da nova oração.

Original	Tradução
“Sans cela, ce ne serait pas sincère.”(CSB, 157)	“Sem isso, não haveria sinceridade.” (p. 46)

Esta nossa tradução visa não introduzir ambiguidade inexistente no original. Se tivéssemos traduzido o enunciado por “não seria sincero”, poder-se-ia pensar que era Gérard que não estava a ser sincero (se fosse esse o caso, o original francês teria de ser “il ne serait pas sincère”).

SAINTE-BEUVE ET BAUDELAIRE

a) Coesão textual

Original	Tradução
“ [...] bien que cette fois-ci [...] il n’ait plus à le gronder [...].” (CSB, 163)	“[...] se bem que desta vez [...] já não tenha de “ralhar” com ele [...].” (p. 50)

Possa embora o verbo “gronder”, no seu uso transitivo, ser traduzido por “repreender” ou “dar um sermão” (especialmente quando o objecto directo é uma criança), há também uma outra acepção da palavra que acreditamos ser mais adequada a este contexto: “réprimander amicalement” (LPR: 2013). Ora, a fim de conferir essa suavidade, digamos, ao acto de repreender alguém, optámos pelo uso das aspas. Para além do mais, acreditamos que Proust esteja a ser irónico quando diz que Sainte-Beuve repreendia *amigavelmente* (porque de amigo de Baudelaire Sainte-Beuve nada parece ter), pelo que o uso das aspas parece-nos vir reforçar essa ironia.

Original	Tradução
“Il est certain que dans un poème sublime comme <i>Les Petites Vieilles</i> , il n’y a pas une de leurs souffrances qui lui échappent. Ce n’est pas seulement leurs immenses douleurs (...) il est dans leurs corps, il frémit avec leurs nerfs, il frissonne avec leur faiblesse [...] ” (CSB, 170)	“É certo que num poema sublime como <i>As Velhinhas</i> , nem um sofrimento lhe escapa. Não são só essas imensas dores (...) ele está nesses corpos, treme com os nervos delas, arrepiava-se com a fraqueza das mesmas [...].” (p. 55)

Evitámos a utilização dos pronomes possessivos “seus”, “suas”, “sua”, dado poderem dar a entender que o referente é Baudelaire, quando, na verdade, são as velhinhas do poema. Tentámos ainda evitar a repetição da contracção “delas” a fim de tornar o enunciado mais elegante.

Original	Tradução
“Il trouve pour toutes les douleurs [...] de ces formes inouïes, ravies à son monde spirituel à lui [...]” (CSB, 174)	“Ele encontra para todas as dores, [...] formas dessas inauditas, arrebatadas ao seu próprio mundo espiritual [...]” (p. 58)

O adjetivo “próprio” serve, neste contexto, para reforçar o carácter pessoal que, no original, vem sublinhado através do determinante possessivo “son” e da forma possessiva “à lui”.

Original	Tradução
“[...] ces grands vers que son génie emporté dans le tournant de l’hémistiche précédent s’apprête, à pleins essieux, à remplir dans toute leur gigantesque carrière [...]” (CSB, 182)	“[...] esses grandes versos que o seu génio levado na mudança do hemistíquio precedente se apronta, a todo o vapor, a preencher em toda a gigantesca carreira dos mesmos [...]” (p. 65)

A palavra “essieux” remete para as rodas de um veículo, nomeadamente para as de um comboio, pelo que procurámos, na nossa tradução, manter essa alusão. Interpretámos assim a expressão “à pleins essieux” como uma referência à velocidade que o comboio ganha quando *os seus vários eixos* estão em movimento, interpretação essa sustentada pelo vocábulo “s’apprêter” e “pelo sintagma nominal “gigantesque carrière”, os quais denotam velocidade.

CONCLUSION

a) Usos lexicais

Original	Tradução
“Et parce que cette réalité véritable [...] peut se dégager d’une impression connue [...].” (CSB, 300)	“E porque essa realidade verdadeira é [...] pode libertar-se de uma impressão conhecida [...].” (p. 72)

Decidimos usar a palavra “libertar” neste contexto, exactamente por a mesma fazer alusão a todo o processo de memória involuntária que aqui é evocado. Recorde-se o que nos diz o narrador no seu Prefácio : “[...] les cloisons ébranlées de ma mémoire cédèrent, et ce furent les étés que je passais dans la maison de campagne que j’ai dite qui firent irruption dans ma conscience [...].” (CSB, 44). Vemos, deste modo, como a recordação passada parece estar *encarcerada* entre as paredes da memória do narrador, conseguindo, por via de um mero acaso, destruir essas paredes e enfim manifestar-se.

b) Coesão textual

Original	Tradução
"[...] l’art élevé, qui ne s’occupe pas que de l’amour, à nobles idées [...]." (CSB, 300)	"[...] a arte elevada, que não se ocupa apenas do amor, do amor de nobres ideias [...].” (p. 72)

Afigurou-se-nos necessária a repetição do substantivo “amor”, dado que a sua omissão poderia dar a entender que a arte dita elevada não se ocupa apenas do amor nem de nobres ideias, justamente por haver repetição da preposição “de” (“que não se ocupa apenas do amor, de nobres ideias”).

Original	Tradução
<p>“De nos jours, un poète s’est rencontré, qui croit qu’a passé en lui la grâce de la voix de Virgile et Ronsard [...]”</p> <p>(CSB, 305)</p>	<p>“Nos nossos dias, encontrou-se um poeta que crê que passou em si a graça da voz de Virgílio e de Ronsard [...]” (p. 75)</p>

Optámos por retirar a vírgula que separava o sujeito da oração relativa, uma vez que a existência de vírgula (porque faria supor que estávamos em presença de uma relativa explicativa) conduziria a uma interpretação, a nosso ver, errónea em português: estar-se-ia, com efeito, a sugerir que só um poeta foi encontrado nos nossos dias e que esse único poeta crê ter sido tocado pela graça de Virgílio ou de Ronsard.

Original	Tradução
<p>“[...] le passage tout près de nous à tire-d’aile de ramiers fraternels [...]”</p> <p>(CSB, 306)</p>	<p>“[...] pela passagem bem próxima de nós a toda a velocidade de fraternais pombos torcaz [...]”</p> <p>(p. 76)</p>

Muito embora a expressão francesa faça referência à velocidade com que batem as asas de um pássaro, a nossa tradução (que faz tão-somente alusão à rapidez) não constitui uma perda semântica ou imagética, pois toda a envolvência linguística da expressão remete para a imagem do pássaro.

Em jeito de conclusão

Vimos, num primeiro momento, como o estilo se assume, na óptica de Marcel Proust, como essa irrepetível maneira de ser que sempre se expressa nos vários trabalhos de um artista, para então tomarmos conhecimento das características do próprio estilo proustiano. Percebemos que essas características podem, também elas, ser compreendidas à luz do arquitecturar de todo o discurso sobre a memória involuntária, revelando-se assim essenciais no que à compreensão desse mesmo discurso concerne. Identificámos as várias dificuldades de tradução e explicitámos as decisões levadas a cabo no sentido de as superar. Expusemos, num último momento, as várias opções tomadas ao longo da nossa tradução.

CONCLUSÃO

Considerando tudo o que foi dito no desenvolvimento, vejamos então a pertinência do título no contexto do projecto apresentado. “O rapaz que brinca nas ruínas” é, com efeito, uma metáfora que Proust utiliza na sua “Conclusion” (CSB:2010, 296) para falar desse “eu” criativo, singular, que tanto prazer descobre na associação de duas ideias – associação essa tão característica da escrita proustiana. Semelhante metáfora afigurou-se-nos pertinente, exactamente por a mesma se relacionar com o grande tema (que é também a base) deste nosso trabalho: a criatividade artística (espelho de uma determinada singularidade). Vejamos como a metáfora pode, não só ser interpretada, como nos sugere Proust, como uma referência a esse “eu” mais profundo que tão-somente na solitude se desvela, mas ainda, no nosso entender, como uma possível referência à «língua de ninguém» de Miguel Serras Pereira.

Comecemos pelo “eu” literário: a nosso ver, a referência às ruínas não é inocente. Considerando que a palavra “ruínas” concerne tudo aquilo que *resta* após uma qualquer destruição, porque não interpretá-las como os resquícios de passado que em nós subsistem sob a forma de sensação? O tempo, essa entidade que tanto destrói, faz com que o sujeito se esqueça de vivências passadas; contudo, a marca dessas vivências (o seu testemunho, no fundo) subsiste em nós, podendo eventualmente ser trazida à memória se o acaso o permitir. Consequentemente, o “eu” literário é aquele que brinca com esses pedaços de passado (e não com todo o seu passado, que Sainte-Beuve tão avidamente procura reconstruir) que sobreviveram à acção do oblvio, fazendo deles, nas palavras de Proust, “la seule matière de l’art” (CSB:2010, 43).

Concentremo-nos, então, na «língua de ninguém». Porque não interpretar o rapaz de Proust como o “eu” criativo do tradutor que tão alegremente se diverte com as ruínas da língua, isto é, com a parte dessa sua língua que lhe serve para se manifestar artisticamente, preenchendo as restantes lacunas com a tentativa de reprodução da incomparável maneira de ser do autor? E porque não ver esse rapaz como um alguém que desconstrói, que desfaz a língua para, com apenas alguns pedaços, a construir de novo sobre as bases de uma unicidade a traduzir?

Todos estes significados estão contidos no nosso título e, com esta metáfora, definimos o nosso trabalho como essa tentativa de associar o jovial rapaz do autor com o infatigável rapaz do tradutor.

Cabe-nos, por último, expor os principais momentos presentes neste nosso extenso comentário à tradução de *Contre Sainte-Beuve*, dando, de seguida, voz à componente prática deste projecto.

No que ao autor concerne, testemunhámos o desenrolar do seu peculiar percurso literário na direcção da crítica e da narrativa. Relativamente à obra, identificámos a heterogeneidade e o carácter fragmentário como características a ter em conta, não esquecendo de sublinhar o facto de nela ser notória a presença do cunho de escolhas editoriais. Percebemos como está estruturado o *Contre Sainte-Beuve* de Bernard de Fallois e quais os principais pontos de interesse de cada capítulo traduzido. Adentrámos no universo da crítica proustiana, entendendo, em primeiro lugar, quais as críticas feitas a Sainte-Beuve (essencialmente relacionadas com um modo determinado de conceber a literatura e o escritor) e, posteriormente, ao seu método, tomando conhecimento da teoria da memória involuntária e da do “eu” literário – duas pedras basilares da contra-argumentação proustiana. Apesar de tudo, compreendemos que o discurso crítico de Proust toma Sainte-Beuve como mero ponto de partida para um outro discurso, atinente ao que é a arte e ao que é a crítica da mesma.

Quanto à parte relativa ao traduzir e ao tradutor literários, aprendemos com Steiner a encarar a pluralidade linguística como uma possibilidade de enriquecimento que de outro modo não seria uma realidade e, em consequência, a considerar a tradução, não como um *mal* menor, mas antes como uma maravilhosa proposta de diálogo entre o Eu e o Outro. Ensinou-nos Miguel Serras Pereira que o tradutor literário se vê a braços com uma língua na qual se abre espaço para o não convencional, a criatividade, a singularidade, constituindo a tentativa de ser fiel a essa língua um dos grandes desafios da tradução literária. Vimos quais os vários procedimentos que deverão ser seguidos pelo tradutor literário - e, por oposição, os que deverão ser evitados -, por fim a dar resposta ao desafio da fidelidade ao original (entendida como respeito pelo sentido da obra). Identificámos a consideração da obra a traduzir na sua unicidade como o princípio que pensamos dever estar subjacente a todo e qualquer acto tradutório. Testemunhámos como a tradução literária pode, pelas suas características, ser equiparada a Eco e como o original não traduzido pode assemelhar-se ao belo Narciso, apercebendo-nos, ainda, de que é possível comparar, em certos pontos, a relação entre aquelas duas figuras da mitologia grega com a relação entre tradutor e obra a traduzir. Descobrimos que a subjectividade do tradutor é uma realidade que inevitavelmente se manifesta aquando da sua tarefa, sendo, em boa verdade, a condição de possibilidade da própria tradução; não esquecemos, contudo, de

salientar que essa mesma subjectividade deverá ser acompanhada de uma atitude humilde por parte do tradutor, a fim de dar voz ao original e não a si próprio.

Por último, na secção concernente à justificação das opções de tradução, tomámos, primeiramente, contacto com o conceito proustiano de estilo – essa irrepetível maneira de ver o mundo, intrínseca às obras-de-arte – e, mais à frente, individuámos características do próprio estilo proustiano em *Contre Sainte-Beuve*. Entendemos como podem determinados traços desse estilo ser elucidativos quanto ao próprio modo de operar da memória involuntária e daí concluímos que o respeito pelo estilo do autor seria, em consequência, uma salvaguarda da exposição da teoria de tempo perdido, assim como concebida na obra que escolhemos traduzir. Deparámo-nos com características cuja tradução “directa” era possível, ao passo que, noutros casos, foi preciso recorrer a estratégias de compensação com o fim de preservar certos “agires” do texto. Demos a conhecer, no final deste ponto, as várias opções de tradução (umas mais gerais, outras atinentes a passagens específicas de *Contre Sainte-Beuve*) levadas a cabo ao longo da nossa tradução.

Resta-nos apenas dizer, em jeito de introdução da segunda grande parte deste trabalho, que foi um enorme prazer traduzir Marcel Proust, exactamente por ter sido um desafio. Esperamos sinceramente ter conseguido dar a este autor alguma voz em língua portuguesa e desejamos que esta tradução consiga dar aos seus leitores a satisfação que a leitura e a tradução do original nos deram a nós.

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia primária

Proust, M. (2010). *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard.

2. Bibliografia secundária (sobre Proust)

Bouillaguet, A., & Rogers, B. G., (dir.). (2004). *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion.

Finas, L. (1996) *Le toucher du rayon: Proust, Vautrin, Antinoüs*. Paris: Nizet.

Fraisse, L. (1995). *L'esthétique de Marcel Proust*. Paris: SEDES.

Genette, G. (1980). La question de l'écriture. In Genette, G., & Todorov, T. (dir.). *Recherche de Proust*. (pp. 7-12). Paris: Le Seuil.

Louria, Y. (1971). *La convergence stylistique chez Proust*. Paris: Nizet.

Milly, J. (1991). *Proust et le style*. (2^a ed. aumentada). Genebra: Slatkine Reprints.

Tadié, J. (1996). *Marcel Proust*. Paris: Gallimard.

2.1. Sítiografia (sobre Proust)

BRUN, Bernard – “À la recherche du *Contre Sainte-Beuve*“. *Item*. [Em linha]. (2007) [Consult. a 18.08.2013]. Disponível em <http://www.item.ens.fr/index.php?id=76070>

BRUN, Bernard – “Les cent cahiers de Marcel Proust: Comment a-t-il rédigé son roman ?“. *Item*. [Em linha]. (2011) [Consult. a 19.08.2013]. Disponível em <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13947>

GOUJON, Francine – “«Je» narratif, «je» critique et écriture intertextuelle dans le *Contre Sainte-Beuve*“. *Item*. [Em linha]. (2007). [Consult. a 13.08.2013]. Disponível em <http://www.item.ens.fr/index.php?id=194191>

PIERROT, Anne Herschberg – “Les notes de Proust”. *Item*. [Em linha]. (2007) [Consult. a 06.08.2013]. Disponível em <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13999#tocto2n1>

VIOLLET, Catherine; LEBRAVE, Jean-Louis; GRÉSILLON, Almuth – “«Quand tous mêts autres moi seront morts...». Réflexions sur l’hologramme proustien“. *Item*. [Em linha]. (2007) [Consult. a 07.08.2013]. Disponível em <http://www.item.ens.fr/index.php?id=173036>

3. Bibliografia secundária (sobre tradução)

Barrento, J. (2002). *O poço de Babel. Para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio de Água.

Jorge, G. (coord.). (1997). *Tradutor dilacerado: reflexões de autores franceses contemporâneos sobre tradução*. Lisboa: Colibri.

Pereira, M. S. (1998). *Da língua de ninguém à praça da palavra*. Lisboa: Fim de Século.

Steiner, G. (2002). *Depois de Babel*. (M.S. Pereira, Trad.). Lisboa: Relógio de Água (obra original publicada em 1975).

3. Dicionários, enciclopédias, gramáticas

Azevedo, D. (1989). *Grande Dicionário Francês/ Português* (11ª edição). Venda Nova: Bertrand Editora.

Azevedo, D. (1998). *Grande Dicionário Português/Francês* (11.ª ed.). Venda Nova: Bertrand Editora.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001). Academia das Ciências de Lisboa. Lisboa: Editorial Verbo.

Grevisse, M. (1993). *Le bon usage. Grammaire Française* (12e édition). Louvain-la-Neuve, Belgique: Éditions DUCULOT.

Mateus, M. H., Brito, A. M., Duarte, I., Faria, I. H., Frota, S., Matos, G., Oliveira, F., Vigário, M. & Villalva, A. (eds.) (2006). *Gramática da Língua Portuguesa* (7ª ed.). Lisboa: Caminho.

Morier, H. (1961). *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris : Presses Universitaires de France.

Robert, P., Rey-Debove, J., & Rey, A. (2013). *Le Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert.

4.2. Sítiografia

<http://www.larousse.fr/>

<http://www.cnrtl.fr>

5. Obras citadas

Baudelaire (1993). *As Flores do Mal* (2ª edição). (Fernando Pinto do Amaral, Trad.). Lisboa: Assírio e Alvim.

Baudelaire (2003). *As Flores do Mal*. (Maria Gabriela Llansol, Trad.). Lisboa: Relógio de Água.

Dante (2006). *Divina Comédia* (7ª ed.). (Vasco Graço Moura, Trad.). Lisboa: Bertrand Editora.

Ovídio (2007). *Metamorfoses*. (Paulo Farmhouse Alberto, Trad.). Lisboa: Livros Cotovia.

ANEXOS

ANEXO I: *CONTRA SAINTE-BEUVE*

PREFÁCIO

Cada dia atribuo menos valor à inteligência. Cada dia mais me dou conta de que não é senão fora dela que o escritor pode tornar a apreender algo das nossas impressões, isto é, atingir algo dele próprio e a única matéria da arte. O que a inteligência nos restitui sob o nome de passado não é ele. Na realidade, como acontece com as almas dos defuntos em certas lendas populares, cada hora da nossa vida, assim que morta, encarna-se e esconde-se num qualquer objecto material. Aí permanece cativa, para sempre cativa, a menos que deparemos com o objecto. Através dele, reconhecemo-la, chamamos por ela e ela é liberta. O objecto onde se esconde - ou a sensação, dado que todo o objecto em relação a nós é sensação -, podemos muito bem nunca deparar com ele. E é assim que horas há da nossa vida que não ressuscitarão nunca. É que esse objecto é tão pequeno, está tão perdido no mundo, há tão poucas hipóteses de ele se encontrar no nosso caminho! Há uma casa de campo onde passei vários verões da minha vida. Por vezes, pensava nesses verões, mas não eram eles. Havia uma grande probabilidade de permanecerem para sempre mortos para mim. A sua ressurreição decorreu, como todas as ressurreições, de um simples acaso. No outro entardecer, tendo regressado a casa enregelado pela neve e não conseguindo aquecer-me, no momento em que me pusera a ler no meu quarto sob a luz da lâmpada, a minha velha cozinheira propôs preparar-me uma chávena de chá, o que nunca costumo tomar. E o acaso fez com que ela me trouxesse algumas fatias de pão torrado. Fui mergulhando o pão torrado na chávena de chá e, no momento em que pus o pão torrado na boca e em que senti a sensação do seu amolecimento penetrado por um gosto de chá contra o meu palato, senti uma perturbação, odores de gerânios, de laranjeiras, uma sensação de extraordinária luz, de felicidade; permaneci imóvel, receando fazer cessar, com um movimento que fosse, aquilo que em mim se passava e que eu não compreendia, e fixando-me sempre nesse bocado de pão embebido que parecia produzir tantas maravilhas, quando, de súbito, os tabiques abalados da minha memória cederam e foram os verões que passei na casa de campo que referi que fizeram irrupção na minha consciência com as suas manhãs, arrastando com eles o desfile, a carga incessante das horas felizes. Então lembrei-me: todos os dias, quando já estava vestido, eu descia até ao quarto do meu avô que acabara

de acordar e tomava o seu chá. Nele mergulhava uma tosta e dava-ma a comer. E quando esses verões passaram, a sensação da tosta amolecida no chá foi um dos refúgios onde as horas mortas - mortas para a inteligência - se foram enroscar e onde eu seguramente não as teria nunca reencontrado se naquele entardecer de Inverno, tendo eu regressado a casa enregelado pela neve, a minha cozinheira não me tivesse proposto a beberagem à qual a ressurreição estava ligada, em virtude de um pacto mágico que eu não conhecia.

Mas assim que provei a tosta, foi todo um jardim, até então vago e baço, que se pintou, com as suas áleas esquecidas, canteiro por canteiro, com todas as suas flores, na pequena chávena de chá, como essas flores japonesas que não tornam a crescer senão dentro de água. Do mesmo modo, inúmeros dias em Veneza que a inteligência não me conseguira restituir estavam mortas para mim, quando o ano passado, ao atravessar um pátio, me detive abruptamente no meio das pedras da calçada irregulares e brilhantes. Os amigos com quem estava recearam que eu tivesse escorregado, mas fiz-lhes sinal para continuarem caminho, que já tornava a juntar-me a eles; um objecto mais importante retinha-me, eu não sabia ainda qual, mas sentia no fundo de mim mesmo estremecer um passado que eu não reconhecia: foi ao pousar o pé sobre aquela calçada que eu sentira aquela perturbação. Sentia uma felicidade que me invadia, e que ia ser enriquecido por essa pura substância de nós mesmos que é uma impressão passada, vida pura conservada pura (e que não podemos conhecer senão conservada, pois nesse momento em que a vivemos, ela não se apresenta à nossa memória, mas sim no meio das sensações que a suprimem) e que não pedia senão para ser liberta, senão para vir aumentar os meus tesouros de poesia e de vida. Mas eu não sentia em mim o poder para a libertar. Ah! a inteligência de nada me teria servido num momento como este. Tornei a dar alguns passos para trás a fim de regressar, de novo, àquelas pedras da calçada irregulares e brilhantes, para tentar pôr-me uma vez mais no mesmo estado. Era uma mesma sensação do pé que eu sentira na calçada um tanto irregular e lisa da Baptistério de São Marcos. A sombra que havia nesse dia sobre o canal onde me esperava uma gôndola, toda a felicidade, todo o tesouro dessas horas se precipitaram na sequência dessa sensação reconhecida, e esse mesmo dia reviveu para mim.

Não só a inteligência nada pode por nós por essas ressurreições, como ainda essas horas do passado não vão enroscar-se senão em objectos nos quais a inteligência

não procurou encarná-las. Os objectos em que procurámos estabelecer conscientemente relações com as horas que vivemos, nesses não poderá ela encontrar abrigo. E, além do mais, se uma outra coisa puder ressuscitá-las, eles, quando renascerm com ela, serão despojados de poesia.

Recordo-me que, num dia de viagem, da janela do vagão, me esforçava por extrair impressões da paisagem que passava diante de mim. Escrevia ao mesmo tempo que via passar o pequeno cemitério de campo, atentava em barras luminosas de sol nas árvores, nas flores do caminho parecidas com as do *Lírio no Vale*. Desde então, amiúde tentava, repensando nessas árvores raiadas de luz, nesse pequeno cemitério de campo, evocar esse dia, esse dia *em si*, entenda-se, e não o seu frio fantasma. Nunca conseguia e estava a perder a esperança, quando, no outro dia, enquanto almoçava, deixei cair a colher no meu prato. E nesse momento produziu-se o mesmo som do do martelo dos agulheiros que batiam naquele dia nas rodas do comboio, nas paragens. Nesse mesmo minuto, a hora ardente e tornada cega em que aquele ruído tinha reviveu para mim, e todo aquele dia na sua poesia, da qual se excluíam tão-somente, adquiridos para a observação voluntária e perdidos para a ressurreição poética, o cemitério da aldeia, as árvores raiadas de luz e as flores balzaquianas do caminho.

Ah!, por vezes o objecto, deparamos com ele, a sensação perdida faz-nos estremecer, mas o tempo está demasiado longínquo, não podemos dar nome à sensação, chamar por ela, ela não ressuscita. Ao atravessar, no outro dia, uma copa, um pedaço de tela verde que tapava uma parte de vidraçaria partida fez com que me detivesse abruptamente, com que escutasse dentro de mim mesmo. Uma radiação de Verão chegava até mim. Porquê? Tentei lembrar-me. Via vespas num raio de sol, um odor a cerejas sobre a mesa, não consegui lembrar-me. Por um instante, estive como aquelas pessoas que ao despertarem de noite não sabem onde estão, experimentam orientar o corpo para tomar consciência do lugar onde se encontram, não sabendo em que cama, em que casa, em que lugar da terra, em que ano da sua vida se encontram. Hesitei assim por um instante, procurando às apalpadelas em torno do quadrado de tela verde, os lugares, o tempo em que a minha lembrança que a custo despertava devia situar-se. Eu hesitava simultaneamente entre todas as sensações confusas, conhecidas ou esquecidas da minha vida; isto não durou senão um instante. Pouco depois nada mais vi, a minha lembrança readormecera para sempre.

Quantas vezes não me viram amigos assim, no decurso de um passeio, deter-me diante de uma álea, que se abria diante de nós, ou diante de um grupo de árvores, pedir-lhes para me deixarem sozinho por um momento! Era em vão; por mais que, para retomar novas forças para a minha perseguição do passado, fechasse os olhos, não pensasse em mais nada, depois de repente os abrisse, a fim de tentar rever essas árvores como da primeira vez, eu não conseguia saber onde as tinha visto. Reconhecia a sua forma, a sua disposição, a linha que elas desenhavam parecia decalcada num qualquer misterioso desenho amado, que tremia no meu coração. Mas sobre elas eu não conseguia dizer mais, elas próprias pareciam, com a sua atitude ingênua e apaixonada, dizer-me o seu pesar de não poderem exprimir-se, de não poderem dizer-me o segredo que bem sentiam que eu não podia deslindar. Fantasmas de um passado querido, tão querido que o coração batia-me como se se fora romper, elas estendiam-me braços impotentes, como essas sombras com que Eneias se depara nos Infernos. Passava-se isto nos passeios em torno da cidade onde eu era feliz em pequeno, passava-se isto tão-somente nesse país imaginário onde, mais tarde, eu sonhava com a mamã tão doente, ao pé de um lago, numa floresta onde havia claridade durante toda a noite, país tão-somente sonhado mas quase tão real quanto o país da minha infância, que não mais era senão um sonho? Sobre isso, eu nada saberia. E estava obrigado a tornar a juntar-me aos meus amigos que me esperavam na esquina da estrada, com a angústia de virar as costas para sempre a um passado que eu não mais reveria, de renegar mortos que me estendiam braços impotentes e ternos e pareciam dizer: Ressuscita-nos. E antes de retomar o meu lugar e a conversa com os meus colegas, voltava-me ainda por um momento para lançar um olhar cada vez menos perspicaz em direcção à linha curva e fugaz das árvores expressivas e mudas, que serpeava ainda aos meus olhos.

Comparativamente com esse passado, essência íntima de nós mesmos, as verdades da inteligência parecem bem pouco reais. Por isso, sobretudo a partir do momento em que as nossas forças decrescem, é em direcção a tudo o que nos pode ajudar a reencontrá-lo que nos encaminhamos, ainda que tenhamos de ser pouco compreendidos por essas pessoas inteligentes que não sabem que o artista vive sozinho, que o valor absoluto das coisas que vê não importa para ele, que a escala de valores não pode ser encontrada senão nele próprio. Poderá suceder que uma detestável representação musical num teatro de província, um baile que as pessoas de bom gosto

achem ridículo, ou nele evoquem lembranças, ou nele se relacionem com uma ordem de devaneios e de preocupações, bem mais do que uma admirável execução na Ópera, do que um serão ultra elegante no *faubourg* Saint-Germain. O nome das estações nos horários do comboio, onde ele gostaria de imaginar que descia do vagão num entardecer de Outono, quando as árvores estão já despidas e exalam um cheiro intenso no ar fresco, um livro insípido para as pessoas de bom gosto, repleto de nomes que não ouviu desde a infância, podem ter para ele todo um outro valor que não têm belos livros de filosofia, e faz com que as pessoas de bom gosto digam que, para um homem de talento, ele tem gostos muito disparatados.

Surpreender-se-ão talvez que, fazendo pouco caso da inteligência, eu tenha dado como assunto às tantas páginas que se seguem justamente alguns desses reparos que a nossa inteligência nos sugere, que entram em contradição com as banalidades que ouvimos dizer ou que lemos. Numa hora em que as minhas horas estão talvez contadas (não estão, aliás, todos os homens na mesma situação?), é talvez bem frívolo produzir uma obra intelectual. Mas, por um lado, as verdades da inteligência, se são menos preciosas do que esses segredos do sentimento de que falava há pouco, têm também o seu interesse. Um escritor não é apenas um poeta. Mesmo os maiores do nosso século, no nosso mundo imperfeito onde as obras-primas da arte não são senão os destroços naufragados de grandes inteligências, ligaram com uma trama de inteligência as jóias de sentimento onde elas não aparecem senão aqui e ali. E se acreditamos que nesse ponto importante ouvimos os melhores do seu tempo a enganar-se, chega um momento em que sacudimos a nossa preguiça e em que sentimos a necessidade de o dizer. O método de Sainte-Beuve não é talvez, numa primeira abordagem, um objecto de reflexão assim tão importante. Mas seremos talvez levados, no decurso destas páginas, a ver que ele toca em importantíssimos problemas intelectuais, talvez no maior de todos para um artista, essa inferioridade da inteligência de que eu falava no início. E essa inferioridade da inteligência é, apesar de tudo, à inteligência que é preciso pedir para estabelecer. Porque se a inteligência não merece a coroa suprema, ela é a única capaz de a conceder. E se ela não tem na hierarquia das virtudes senão o segundo lugar, nada há para além dela que seja capaz de proclamar que o instinto deve ocupar o primeiro.

O ARTIGO EM "LE FIGARO"

Fechei os olhos enquanto esperava pelo dia. Pensei naquele artigo que enviara há já muito tempo para o *Figaro*. Tinha até corrigido as provas. Todas as manhãs, ao abrir o jornal, esperava encontrá-lo. Há vários dias que deixara de ter esperança e perguntava-me se os recusavam todos assim. Pouco depois, ouvi toda a gente a levantar-se. A Mamã não tardaria a entrar no meu quarto, pois eu já não dormia senão de dia e diziam-me boa noite depois da chegada do correio. Reabri os olhos, o dia aparecera. Entraram no meu quarto. Pouco depois, a Mamã entrou também. Não havia nunca necessidade de hesitar quando se queria compreender o que ela fazia. Como durante toda a sua vida nunca pensou uma vez que fosse em si e como o único objectivo tanto das suas mais pequenas acções, como das mais significativas foi o nosso bem - e, a partir do momento em que fiquei doente e em que foi preciso renunciar ao meu bem, foi o meu prazer e a minha consolação -, era bastante fácil, com essa chave que tive em minha posse desde o primeiro dia, adivinhar as suas intenções nos seus gestos, e de me divisar no fim das suas intenções. Quando vi, após ela me ter dito bom dia, o seu rosto assumir um ar de distração, de indiferença, enquanto ela pousava negligentemente *Le Figaro* perto de mim - mas tão perto que eu não conseguia fazer um movimento sem o ver -, quando a vi, assim que acabou de fazê-lo, sair precipitadamente do quarto, qual anarquista que pousou uma bomba, e mandar embora no corredor com uma violência desacostumada a minha velha criada, que estava a entrar precisamente naquele momento e que não compreendeu o que iria passar-se de prodigioso no quarto e a que é que ela não devia assistir, compreendi imediatamente o que a Mamã quisera esconder-me, a saber, que o artigo fora publicado, que não me dissera nada para não desflorar a minha surpresa, e que não queria que estivesse ali ninguém que pudesse perturbar a minha alegria com a sua presença, tão-somente obrigar-me por respeito humano a dissimular. A Mamã nunca depositou assim o correio com um ar negligente perto de mim, sem que houvesse quer um artigo meu ou sobre mim, ou sobre alguém de quem eu gosto, quer uma página de Jammes ou de Boylesve, que são para mim um encanto, quer uma carta de uma escrita amada.

*

Abri o jornal. Olha!, justamente um artigo sobre o mesmo assunto do meu! Não, mas é demais, precisamente as mesmas palavras... Vou protestar... mas ainda as mesmas palavras, a minha assinatura... é o meu artigo. Mas durante um segundo o meu pensamento arrastado pela velocidade adquirida e talvez já um tanto cansado nessa altura continua a crer que não é ele, como os velhos que continuam um movimento começado; mas depressa regresso àquela ideia: é o meu artigo.

Pego então nessa folha que é simultaneamente uma e dez mil por uma multiplicação misteriosa, deixando-a ao mesmo tempo idêntica e sem a retirar a ninguém, que se dá a tantos vendedores de jornais quantos os que a pedem, e sob o céu rubro estendido sobre Paris, húmido quer de nevoeiro, quer de tinta, a trazem com o café com leite a todos os que acabam de despertar. O que tenho na mão não é tão-somente o meu pensamento verdadeiro, são, recebendo esse pensamento, milhares de atenções despertadas. E, para me aperceber do fenómeno que se passa, é preciso que eu saia de mim, que eu seja por um instante um qualquer dos dez mil leitores aos quais se acaba de abrir as cortinas e, no espírito recém-desperto de quem vai nascer o meu pensamento, numa aurora inúmera, que me enche mais de esperança e de fé do que a que vejo neste momento no céu. Pego então no jornal como se não soubesse que há nele um artigo meu; desvio expressamente os olhos do sítio onde estão as minhas frases, tentando recriar o que tem mais probabilidade de acontecer e fazendo pender a probabilidade para o lado que acho mais certo, assim como alguém que espera deixa um intervalo entre os minutos, para não se deixar levar por uma contagem demasiado rápida. Sinto sobre a minha figura o beicinho da minha indiferença de leitor não advertido, depois os meus olhos dão com o meu artigo, no meio, e começo. Cada palavra me traz a imagem que eu tinha intenção de evocar. A cada frase, desde a primeira palavra se desenha antes de mais a ideia que eu queria exprimir; mas a minha frase traz-me mais numerosa, mais detalhada, enriquecida, porque autor, eu sou contudo leitor, em simples estado de receptividade e o estado em que eu estava ao escrever era mais fecundo, e à mesma ideia que se recria em mim neste momento acrescentei então prolongamentos simétricos, nos quais eu não pensava há um instante ao começar a frase e que me maravilham pelo seu engenho. Realmente, afigura-se-me impossível que as dez mil pessoas que lêem neste momento o artigo não sintam por mim a admiração que sinto neste momento por mim mesmo. E a sua admiração tapa as pequenas fissuras que

há na minha. Se eu pusesse o meu artigo face a face com aquilo que eu quisesse ter fazer, como, ah, me acontecerá mais tarde, é provável que lhe encontrasse uma gaguez de afásico em face de uma frase deliciosa e seguida, mal podendo fazer compreender à pessoa dotada da melhor vontade o que eu acreditara, antes de pegar na pluma, ser capaz de fazer. Esse sentimento, tenho-o ao escrever, ao reler-me, tê-lo-ia numa hora; mas neste momento não é no meu pensamento que verto assim lentamente cada frase, é nos mil e mil pensamentos dos leitores despertados, a quem se acaba de trazer *Le Figaro*.

No esforço que faço para ser um deles, despojo-me das intenções que tinha, faço nu o meu pensamento, que esperava ler qualquer coisa, e que vêm assaltar, encantar, preencher com a ideia do meu talento, fazer-me preferir sem dúvida a todos os outros escritores, essa imagem encantadora, essa ideia rara, esse dito espirituoso, essa visão profunda, essa expressão eloquente que não deixam de se suceder. Por cima de todos esses cérebros que despertam, a ideia da minha glória a nascer sobre cada espírito aparece-me mais vermelha do que a aurora inúmera que rosa em cada janela. Se uma palavra se me afigura má, oh!, eles não se aperceberão; e, além disso, já não está mal assim, eles não estão habituados a algo tão bom. O sentimento da minha impotência, que é a tristeza da minha vida, converte-se agora que me apoio na matéria de dez mil admirações que imagino para mim próprio, num sentimento de alegre força. Saio do meu triste julgamento sobre mim mesmo, vivo nas palavras de elogio, o meu pensamento faz-se alternadamente à medida da admiração particular que imagino em cada um, desses elogios que eu receberia daí a pouco, e sobre os quais eu descarregaria o doloroso dever de me julgar.

Ah, no mesmo momento em que benefício de não já não ter de me julgar a mim mesmo, sou eu quem me julgo! Essas imagens que vejo sob as minhas palavras, vejo-as porque aí as quis pôr; elas não estão lá. E mesmo se no caso de algumas consegui, com efeito, fazê-las passar para a frase, para as ver e as amar seria necessário que o leitor as tivesse em mente e lhes fosse afeiçoado! Ao reler algumas frases bem conseguidas, digo para mim: Sim, nestas palavras há este pensamento, esta imagem, estou tranquilo, o meu papel chegou ao fim, cada um só tem de abrir estas palavras, encontrá-las-á aqui, o jornal traz-lhes este tesouro de imagens e de ideias. Como se as ideias estivessem no papel, como se os olhos só tivessem de se abrir para lê-las e fazê-las penetrar num espírito em que elas não estivessem já! Tudo o que os meus podem fazer é despertar

semelhantes nos espíritos que possuem naturalmente outras parecidas. Para os outros, em quem as minhas palavras não encontrarão nenhuma destas para despertar, que ideia absurda de mim despertam elas! Que poderá isto dizer-lhes, estas palavras que significam coisas, não somente que eles nunca compreenderão, mas que não podem apresentar-se ao seu espírito? Então, no momento em que lêem estas palavras, o que é que eles vêem? E é assim que todos aqueles de entre os meus leitores que conheço me dirão: "Nada famoso, o seu artigo.", "Bem mau", "O senhor faz mal em escrever", ao passo que eu, pensando que têm razão, querendo pôr-me do lado deles, tento ler o meu artigo com o seu espírito. Mas não consigo assumir o deles mais do que eles puderam tomar o meu. Desde a primeira palavra, as arrebatadoras imagens erguem-se em mim, sem parcialidade, maravilham-me uma após outra, parece-me que está feito, que é assim ali, no jornal, que não se pode senão recebê-las, que se prestassem atenção, se eu lho dissesse, eles pensariam como eu.

Eu queria pensar que estas ideias maravilhosas penetram neste mesmo momento em todos os cérebros, mas de imediato penso em todas as pessoas que não lêem *Le Figaro*, que talvez não o leiam hoje, que vão partir para a caça, ou não o abriram. E além disso, os que o lêem, lerão o meu artigo? Ai de mim! Os que me conhecem vão lê-lo se virem a minha assinatura. Mas vê-la-ão? Regozijava-me de estar na primeira página, mas creio no fundo que há pessoas que não lêem senão a segunda. É verdade que, para ler a segunda, é preciso desdobrar o jornal, e a minha assinatura está justamente no meio da primeira página. Porém, parece-me que, quando se vai virar a segunda página, não se percebe da primeira página senão as colunas da direita. Experimento fazê-lo, sou o senhor com pressa de ver quem estava em casa da Sra de Fitz-James, pego em *Le Figaro* com a intenção de nada ver da primeira página. Pronto, vejo bem as duas últimas colunas, mas de Marcel Proust vejo tanto como se nada lá estivesse! Ainda assim, mesmo se não se interessarem senão pela segunda página, devem verificar quem fez o primeiro artigo. Pergunto-me então quem o fizera ontem, antes de ontem, e dou-me conta de que muitas vezes eu próprio não vejo a assinatura do primeiro artigo. Prometo a mim mesmo a partir de hoje verificar sempre, qual amante invejoso, para se persuadir de que a sua amada não o engana, já não o engana. Mas ai de mim!, bem sei que a minha atenção não arrastará as outras, que não é por isso acontecer de hoje em diante comigo, por eu olhar para a primeira página, que isso me permitirá

concluir que os outros fazem o mesmo. Pelo contrário, não tenho a ideia de que a realidade possa assemelhar-se tanto ao meu desejo como outrora, quando esperava uma carta da minha amada, escrevia-a em pensamento tal como eu queria tê-la recebido. Depois, sabendo que não era possível, não sendo o acaso assim tão grande para que ela me escrevesse justamente o que eu imaginava, deixava de imaginar, para não excluir do possível o que eu imaginara, para que ela pudesse escrever-me aquela carta. Mesmo se um acaso fizesse com que ela me escrevesse, eu não teria tido prazer, eu teria acreditado estar a ler uma carta escrita por mim mesmo. Ah, assim que o primeiro amor passa, conhecemos tão bem todas as frases que podem aprazer em amor que nenhuma, seja ela a mais desejada, nos traz nada de exterior a nós. Basta que sejam escritas com palavras que são tão nossas quanto da nossa amada, com pensamentos que podemos criar tão bem quanto ela, para que ao lê-las não saíamos de nós, e que haja pouca diferença para nós entre tê-las desejado e recebê-las, dado que a concretização fala a mesma linguagem do desejo.

Mandei o criado de quarto tornar a comprar-me alguns exemplares do *Figaro*, disse que era para os dar a alguns amigos e é verdade. Mas é sobretudo para ver com os meus próprios olhos a encarnação do meu pensamento nesses milhares de folhas húmidas, para ter um outro jornal que um novo senhor teria tido se tivesse ido ao mesmo tempo que o meu criado de quarto buscá-lo ao quiosque, e para imaginar, diante de um exemplar outro, que sou um novo leitor. Por isso, leitor novo, pego no meu artigo como se não o tivesse lido, tenho uma boa vontade toda ela renovada, mas na realidade as impressões do segundo leitor não são muito diferentes e são tão pessoais quanto as do primeiro. Bem sei no fundo que muitos nada compreenderão do artigo, e pessoas que eu melhor conheço. Mas, mesmo em relação a essas, isso dá-me a agradável impressão de ocupar hoje os seus pensamentos, senão com os meus pensamentos que elas não vêm aparecer, pelo menos com o meu nome, com a minha personalidade, com o mérito que supõem ter alguém que pôde escrever tantas coisas que elas não compreendem. Há uma pessoa a quem isto dará de mim a ideia que eu tanto desejo que ela tenha; este artigo que ela não compreenderá é por si só um louvor explícito que ela ouvirá de mim. Ah, o louvor de alguém que ela não ama não encantarà mais o seu coração do que palavras repletas de ideias que não estão nela subjugarão o seu espírito.

Vejamos, eu ia dar um beijo à Mamã antes de tornar a deitar-me e adormecer, e perguntar-lhe o que pensava do artigo! E eu já estava impaciente, não podendo verificar pela experimentação se os dez mil leitores do *Figaro* o teriam lido e se teriam gostado dele, para fazer algumas sondagens nas pessoas que eu conhecia. Era o dia da Mamã, talvez lhe falassem disso.

Antes de ir dizer-lhe adeus, fui fechar as cortinas. Sob o céu róseo sentia-se agora que o sol se formara e que, pela sua própria elasticidade, iria irromper. Esse céu róseo dava-me um grande desejo de viagem, pois amiúde o vira pelas vidraças do vagão, após uma noite em que eu dormira não como aqui no sufoco das coisas encerradas e imobilizadas sobre mim, mas no meio de movimento, sendo eu mesmo levado, como os peixes que enquanto dormem flutuam e se deslocam ainda, rodeados por águas rumorejantes. Assim velara ou dormira eu, embalado por esses ruídos do comboio, que o ouvido acopla dois a dois, quatro a quatro, à sua fantasia, como os sons dos sinos, seguindo um ritmo que ele imagina escutar, que parece precipitar um sino sobre outro, assim de seguida, até que ele o tenha substituído por um outro ao qual os sinos, ou os ruídos do comboio, obedecem tão docilmente. Era após tais noites que, à medida que o comboio me levava a toda a velocidade para as terras desejadas, eu divisava na vidraça da janela o céu róseo por cima dos bosques. Depois a via virava, ele era substituído por um céu nocturno de estrelas, por cima de uma aldeia cujas ruas estavam ainda repletas da luz azulada da noite. Eu corria então para a outra portinhola onde o belo céu róseo brilhava cada vez mais sobre os bosques, e ia assim de janela em janela para não o deixar, apanhando-o, segundo as mudanças de direcção do comboio, na janela da direita quando o perdera na janela da esquerda. Então prometemos a nós mesmos viajar incessantemente. E agora esse desejo regressava-me; eu queria ter revisto diante desse mesmo céu essa garganta selvagem do Jura, e a casinha de gare que não conhece senão a curva da via que passa ao lado dela.

Mas isto não é tudo o que eu aí queria ter visto. Ali parou o comboio e, no momento em que me estava a pôr à janela para onde entrava um odor a nevoeiro de carvão, uma rapariga de dezasseis anos, alta e rosada, estava a passar oferecendo café com leite fumegante. O desejo abstracto da beleza é insulso, pois ele a imagina de acordo com o que conhecemos, mostra-nos o universo feito e acabado diante de nós. Mas a novidade de uma bela rapariga traz-nos precisamente algo que não

imaginávamos, não é a beleza, algo de comum a outras, é uma pessoa, algo de particular, que não é uma outra coisa, e também algo de individual, que é, com quem queríamos combinar a nossa vida. Gritei-lhe: "Café com leite"; ela não me ouviu, eu via afastar-se essa vida onde eu não tinha lugar algum, os seus olhos que não me conheciam, ah, os seus pensamentos, nos quais eu não existia; chamei por ela, ouviu-me, voltou-se, sorriu, veio e, enquanto eu bebia o café com leite, enquanto o comboio estava para partir, eu fixava os seus olhos; eles não fugiam de mim, fixando também os meus com uma certa surpresa, mas em que o meu desejo julgava ver simpatia. Quanto queria eu ter captado a sua vida, viajado com ela, tido para mim senão o seu corpo, ao menos a sua atenção, o seu tempo, a sua amizade, os seus hábitos! Era preciso apressar-se, o comboio ia partir. Disse para mim mesmo: regressarei amanhã. E agora, após dois anos, sinto que voltaria lá, que tentaria morar na vizinhança e ao amanhecer, sob o céu róseo, por cima da garganta selvagem, beijar a rapariga ruiva que me estende o café com leite. Um outro leva consigo a sua amada e nela sufoca, quando o comboio torna a partir, o desejo das raparigas da terra com quem se cruzou. Mas é uma abdicação, uma renúncia a conhecer o que a terra nos dá, a ir ao fundo da realidade. Os que procuram na realidade este ou aquele prazer, podem esquecer ao beijar a sua amada a rapariga que lhes oferecia café com leite sorrindo. Podem ao ver uma outra bela catedral saciar o seu desejo de ver as torres da catedral de Amiens. Para mim, a realidade é individual, não é prazer com uma mulher que procuro, são determinadas mulheres, não é uma bela catedral, é a catedral de Amiens, no local em que está acorrentada, ao solo, não o seu equivalente, o seu duplo, mas ela, com o cansaço para a atingir, pelo tempo que faz, sob o mesmo raio de sol que nos toca, a ela e a mim. E amiúde dois desejos se unem e são em dois anos regressar a Chartres e, após ter visto o pórtico, subir à torre com a filha do sacristão.

Era agora pleno dia, eu via naquela terra esses vislumbres fantásticos de ouro que indicam aos que abrem as suas janelas que o sol não nasceu há muito tempo, e que fazem fremir os grandes girassóis do jardim, o parque em declive e ao longe a Loire imóvel, nessa poeira de ouro que eles não tornarão a ver senão ao poente, mas que nessa altura não mais terá essa beleza de esperança, que os faz apressarem-se a descer para o caminho ainda silencioso.

CONVERSA COM A MAMÃ

A Félicie recuou-se um pouco, pois o sol a impedia de ver "o que fazia", e a Mamã desatou às gargalhadas.

- Pronto, lá está o meu lobinho em agitação, e porquê? Já não há nem sombra de tempestade, as folhas da árvore nem sequer se mexem. Ah! eu previ tudo isto esta noite, quando ouvi o vento. Disse para mim mesma: vamos encontrar um bilhetinho do meu lobinho, que não vai querer deixar escapar uma ocasião para se pôr em agitação ou ficar doente. "Enviem depressa um despacho para Brest, para saber se o mar está bravo." Mas a tua Mamã pode dizer-te que não há nem sombra de tempestade: olha para este sol!

E enquanto a Mamã falava, eu via o sol, não directamente, mas no ouro sombrio que ele chapeava sobre o cata-vento em ferro da casa em frente. E como o mundo não é senão um inúmero quadrante solar, eu não tinha necessidade de o ver mais para saber que nesse momento, na praça, a loja que baixara o seu toldo por causa do calor ia fechar para a hora da missa cantada, e que o dono que fora enfiar o seu casaco domingueiro aí desembalava para os compradores os últimos lenços, ao mesmo tempo que verificava se não estava na hora de fechar, num odor a pano cru; que no mercado os mercadores mostravam os ovos e as aves de capoeira, ao passo que não havia ainda ninguém diante da igreja, excepto a senhora de negro que de lá se vê sair a toda a hora nas cidades de província. Mas agora não era isso que o brilho do sol chapeado no cata-vento da casa em frente me dava vontade de rever. Porque desde então revira-o eu muitas vezes, esse brilho do sol das dez horas da manhã, chapeado não mais sobre as ardósias da igreja, mas sobre o anjo de ouro do campanário de São Marcos, quando se abria sobre a pequena *calle* a minha janela do Palazzo... em Veneza. E da minha cama eu não via senão uma coisa, o sol, não directamente, mas em placas de chamas sobre o anjo de ouro do campanário de São Marcos, permitindo-me de imediato saber exactamente que horas eram e quanta luz havia em toda Veneza e trazendo-me sobre as suas asas deslumbrantes uma promessa de beleza e de alegria maior do que a que alguma vez trouxe aos corações cristãos, quando veio anunciar "a glória a Deus nas alturas e a paz na terra aos homens de boa vontade."

Nos primeiros dias, esse brilho de ouro sobre o anjo fazia-me recordar o brilho mais pálido, mas marcando a mesma hora, sobre as ardósias da igreja da aldeia, e ao

mesmo tempo que me vestia, o que o anjo parecia prometer-me com o seu gesto de ouro, que eu não conseguia fixar, tanto ele deslumbrava, era descer rapidamente em direcção ao bom tempo, diante da nossa porta, chegar à praça do mercado repleta de gritos e de sol, ver a sombra negra que para aí levavam as frontarias dos estabelecimentos, fechadas ou ainda abertas, e o grande estore da loja, e entrar na casa fresca do meu tio.

E seguramente era um pouco isso que Veneza me dera, logo que, vestido à pressa, eu alcançava os degraus de mármore que a água recobre e abandona alternadamente. Mas essas mesmas impressões, eram coisas de arte e de beleza que estavam encarregues de as dar. A rua sob o sol radiante era essa extensão de safira cuja cor era simultaneamente tão mole e tão resistente que os meus olhares podiam nela embalar-se, mas também fazê-los sentir o próprio peso, qual corpo cansado na própria armação da cama, sem que o azul-celeste esmorecesse e cedesse, e até sentir os meus olhares a reentrar nos meus olhos sustidos por esse azul-celeste que não cedia, qual corpo que transporta para a cama que o sustém o seu próprio peso interior de ligeiros músculos. A sombra projectada pelo toldo da loja ou pela tabuleta do cabeleireiro era simplesmente um ensombramento da safira, no lugar onde uma cabeça de deus barbudo ultrapassa a porta de um palácio, ou numa *plazza* a pequena flor azul que a sombra de um relevo delicado recorta sobre o solo soalheiro. A frescura aquando do regresso à casa do meu tio eram correntes de ar marinho e de sol, lustrando de sombra vastas extensões de mármore como em Véronèse, ensinando assim a lição contrária à lição de Chardin, que mesmo as coisas sem relevo podem ter beleza.

E até essas humildes particularidades que individualizam para nós a janela da casinha de província, a sua posição pouco simétrica a uma distância desigual de duas outras, o seu grosseiro parapeito de madeira, ou que pior é de ferro, rica e vilmente trabalhado, a peça que faltava às portadas, a cor da cortina que uma abraçadeira retinha ao alto e dividia em duas abas, todas essas coisas que, entre todas, cada vez que regressávamos a casa, nos faziam reconhecer a nossa janela, e que mais tarde, quando ela tiver deixado de ser nossa, nos comovem se a revemos ou tão-somente pensamos nela, como um testemunho de que as coisas foram, de que hoje em dia não mais são, esse papel tão simples mas tão eloquente e habitualmente confiado às coisas mais simples, era atribuído, em Veneza, ao arco em ogiva de uma janela que está reproduzida

em todos os museus do mundo, como uma das obras-primas da arquitectura da Idade Média.

Antes de chegar a Veneza e já tendo o comboio ultrapassado ... a Mamã lia-me a descrição deslumbrante que Ruskin dela faz, comparando-a alternadamente às rochas de coral do mar das Índias e a uma opala. Ela não podia naturalmente, quando a gôndola fez com que parássemos diante dela, encontrar diante dos nossos olhos a mesma beleza que tivera por um instante diante da minha imaginação, pois não se pode ver simultaneamente as coisas pelo espírito e pelos sentidos. Mas todos os dias, quando a minha gôndola tornava a levar-me pela hora do almoço, amiúde eu divisava de longe o xaile da Mamã pousado sobre a balaustrada de alabastro, com um livro que o mantinha contra o vento. E por cima os lóbulos circulares da janela desabrolhavam como um sorriso, como a promessa e a confiança de um olhar amigo.

De longe e desde Salente eu via-a esperando por mim e sabia que me vira, e o impulso da sua ogiva acrescentava ao seu sorriso a distinção de um olhar um tanto incompreendido. E porque, por detrás dos seus balaústres de mármore de diversas cores, a Mamã lia enquanto esperava por mim com o bonito chapéu de palha que encerrava o seu rosto na rede do seu véu branco, e estava destinado a dar-lhe um ar suficientemente "aperaltado" para as pessoas com que nos cruzávamos na sala do restaurante ou em passeio, porque, após não ter sabido de imediato se era a minha voz, quando chamava por ela, logo que me reconhecera, enviava do fundo do seu coração a sua ternura em direcção a mim, que se detinha onde acabava a última superfície sobre a qual ela teve poder, sobre o seu rosto, no seu gesto, mas experimentando aproximá-lo de mim o mais possível num sorriso que avançava em direcção a mim os seus lábios e num olhar que experimentava inclinar-se para fora dos seus binóculos para se aproximar de mim, por isso a maravilhosa janela com ogiva única misturando gótico e árabe, e o admirável entrecruzamento dos trifólios de pórfiro por cima dela, aquela janela adquiriu na minha lembrança a doçura que adquirem as coisas para as quais a hora soava ao mesmo tempo que para nós, uma só hora para ela e para nós no seio da qual estávamos juntos, essa hora soalheira anterior ao almoço em Veneza, dando-nos essa hora uma espécie de intimidade com ela. Por mais repleta que esteja de formas admiráveis, de formas de arte históricas, ela é como um homem de génio que teríamos encontrado nas termas, com quem teríamos vivido familiarmente durante um mês, e que teria contraído por nós

alguma amizade. E se chorei no dia em que a revi, foi simplesmente porque ela me disse: "Lembro-me bem da sua mãe."

Esses palácios do Grande Canal, encarregues de me dar a luz e as impressões da manhã, tão bem se associaram a ela que neste momento não mais é o diamante negro do sol sobre a ardósia da igreja e a praça do mercado, que o brilho do cata-vento em frente me dá vontade de rever, mas sim tão-somente a promessa que cumpriu o anjo de ouro, Veneza.

Mas de imediato ao rever Veneza, lembrei-me de um entardecer em que maldosamente, após uma discussão com a Mamã, lhe dissera que me ia embora. Eu descera, renunciara a partir, mas queria fazer durar o desgosto da Mamã por acreditar que eu partira e permaneci em baixo, no embarcadouro onde ela não me podia ver enquanto um cantor cantava numa gôndola uma serenata que o sol prestes a desaparecer por detrás da Salute se detivera a escutar. Eu sentia o desgosto da Mamã a prolongar-se, a espera tornava-se intolerável e não conseguia decidir-me a levantar-me para lhe ir dizer: eu fico. A serenata parecia não poder findar, nem o sol desaparecer, como se a minha angústia, a luz do crepúsculo e o metal da voz do cantor estivessem fundidos para sempre numa liga pungente, equívoca e impermutável. Para escapar à lembrança desse minuto de bronze, eu não mais teria como nesse momento a Mamã ao pé de mim.

*

A recordação intolerável do desgosto que eu causara a minha mãe devolveu-me uma angústia que só a sua presença e o seu beijo podiam curar... Senti a impossibilidade de partir para Veneza, para qualquer lugar, onde estaria sem ela... Não mais sou um ser feliz que solicita um desejo; não sou mais do que um ser terno torturado pela angústia. Olho para a Mamã, dou-lhe um beijo.

- Em que pensa o meu palermita, nalgum disparate?

- Eu seria tão feliz se não visse mais ninguém.

- Não digas isso, meu lobinho. Eu gosto de todos aqueles que são gentis para ti, e queria pelo contrário que tivesses frequentemente amigos que viessem conversar contigo sem te cansar.

- A minha Mamã chega-me.

- A Mamã gosta pelo contrário de pensar que vês outras pessoas, que podem contar-te coisas que ela não sabe e que tu lhe ensinarás depois. E se eu fosse obrigada a viajar, gostaria de pensar que sem mim o meu lobinho não se aborrece, e de saber antes de partir como a sua vida está organizada, quem viria conversar com ele como estamos nós a conversar neste momento. Não é bom viver totalmente sozinho, e tu tens mais necessidade de te distrair do que qualquer outra pessoa, porque a tua vida é mais triste e, do mesmo modo, mais isolada.

A Mamã sentia de vez em quando bastante desgosto, mas nunca se sabia, pois ela nunca falava senão com doçura e humor. Morreu a fazer-me uma citação de Molière e uma citação de Labiche: "*A sua partida não mais a propósito se podia fazer*", "*Que esse pequenino não tenha medo, a Mamã não o deixará. Seria inacreditável que eu estivesse em Étampes e a minha ortografia em Arpajon!*" E depois já não conseguiu falar. Uma única vez viu ela que eu me continha para não chorar, e franziu o sobrolho e fez beicinho sorrindo e eu distingi nas suas palavras já tão embrulhadas:

Se não sois Romano, sede digno de o ser.

- Mamã, lembras-te que me leste *A Pequena Fadette* e *François o Enjeitado*, quando estava doente? Tinhas feito vir o médico. Ele tinha-me receitado medicamentos para baixar a febre e permitido comer um pouco. Não disseste uma palavra. Mas pelo teu silêncio bem percebi que o ouvias por educação e que já tinhas decidido na tua cabeça que eu não ia tomar medicamento nenhum e que não ia comer enquanto tivesse febre. E só me deixaste beber leite, até uma manhã em que julgaste na tua ciência que eu tinha a pele fresca e um bom pulso. Então permitiste-me um linguado pequenino. Mas não tinhas confiança nenhuma no médico, ouvia-lo com hipocrisia. Mas tanto para o Robert como para mim, ele podia receitar-nos tudo; assim que ele se ia embora: "Meus meninos, este médico sabe talvez muito mais do que eu, mas a vossa Mamã é que tem bons princípios." Ah, não negues. Quando o Robert vier, vamos perguntar-lhe se não é verdade.

A Mamã não pôde impedir-se de rir ante a evocação da sua conduta hipócrita diante do médico.

- Naturalmente que o teu irmão te vai apoiar, porque estes dois pequenos estão sempre unidos contra a sua Mamã. Tu gozas com a minha medicina, mas pergunta ao senhor Bouchard o que pensa ele da tua Mamã, e se ele não acha que ela tinha bons princípios para cuidar dos filhos. Por mais que gozes comigo, era nesses bons tempos que estavas bem, quando estavas sob a minha alçada e eras obrigado a fazer o que a Mamã te dizia. Vamos lá ver, eras mais infeliz por isso?

E no momento em que a Mamã acabou de se pentear, torna a levar-me para o meu quarto, onde me vou deitar.

- Minha Mamãzinha, sabes que é tarde: não preciso de te fazer recomendações quanto ao barulho.

- Não, palerma. Porque não me dizes também para não deixar entrar ninguém, para não tocar piano? Tenho o hábito de deixar que acordes?

- Mas e aqueles operários que deviam ir lá acima?

- Dispensámo-los. As ordens estão dadas, tudo nos parece tranquilo.

Nem ponta de ordem, nem ponta de ruído na cidade.

E tenta dormir até o mais tarde possível, não faremos nem sombra de barulho até às cinco horas, seis horas se quiseres, faremos durar a tua noite até tão tarde quanto queiras.

Mais devagar, por favor,

Cara Noite, menos fervor,

Que os cavalos em pés de lã,

Nesta noite deliciosa

Façam tardar a manhã.

E é o meu lobinho que vai acabar por achar que ela é demasiado longa e que vai pedir que se faça barulho. Vais ser tu a dizer:

Esta noite em delonga assemelha-se-me sem igual.

- Vais sair?

- Sim.

- Mas não te esqueças de dizer para não deixarem entrar ninguém.

- Não, já postei a Félicie aqui.

- Talvez fizesses bem em deixar um bilhete ao Robert com receio que, sem o saber, entre directamente no meu quarto.

- Entrar directamente no teu quarto!

Poder-se-á ignorar que severa lei

Aos tímidos mortais esconde o nosso rei,

Pois todo o audacioso a morte como preço tem,

Que sem ser evocada a seus olhos vem?

E a Mamã, pensando nessa *Esther* que ela prefere a tudo, trauteia timidamente, como se com receio de fazer fugir, com uma voz demasiado alta e arrojada, a melodia divina que sente junto a ela: "Ele apazigua-se, ele perdoa", esses coros divinos que Reynaldo Hahn escreveu para *Esther*. Ele cantou-os pela primeira vez nesse pequeno piano junto à lareira, quando eu estava deitado, enquanto o Papá, tendo chegado sem fazer barulho, sentara nessa poltrona e a Mamã permanecia de pé a escutar a voz encantadora. A Mamã experimentava timidamente uma ária do coro, como uma dessas jovens meninas de Saint-Cyr experimentando diante de Racine. E as belas linhas do seu rosto judeu, todo ele gravado de doçura cristã e de coragem jansenista, ao fazer da própria *Esther*, nessa pequena representação de família, quase de convento, imaginada por ela para distrair o despótico doente que estava ali na sua cama. O meu pai não ousava aplaudir. Furtivamente, a Mamã lançava um olhar para gozar com emoção da sua felicidade. E a voz de Reynaldo retomava estas palavras, que se aplicavam tão bem à minha vida entre os meus pais:

Ó doce paz,

Belo sempre renovado,

Feliz o coração que tua graça prender!

Ó doce paz,

Ó luz no eternizado,

Feliz o coração que nunca te perder!

- Dá-me mais um beijo, Mamãzinha.

- Mas, meu lobinho, é estúpido, vá não te enerves, é preciso que me digas adeus, que estejas às mil maravilhas e que te sintas capaz de percorrer dez milhas.

A Mamã deixa-me, mas eu repenso no meu artigo e, de repente, tenho a ideia de um próximo: *Contra Sainte-Beuve*. Ultimamente, tenho-o relido, tomei contra o meu hábito uma quantidade de pequenas notas que tenho lá numa gaveta, e tenho coisas importantes a dizer sobre o assunto. Começo a arquitetar o artigo na minha cabeça. A todo o minuto, ideias novas me chegam. Ainda não passou meia hora, e o artigo inteiro está arquitectado na minha cabeça. Queria mesmo perguntar à Mamã o que pensa ela sobre isto. Chamo, nenhum barulho responde. Chamo de novo, ouço passos furtivos, uma hesitação à minha porta que chia.

- Mamã.

- Chamaste por mim, meu querido?

- Sim.

- Digo-te que tive medo de me ter enganado e que o meu lobinho me dissesse:

Eis-vos Esther, sem serdes esperada...

Sem minha ordem seus passos trazem

Que mortal insolente ao trespassse vem.

- Não, minha Mamãzinha.

Que receio, meu irmão, assim vos vem?

Tão severa ordem para vosso bem?

- Isso não impede que eu acredite que, se o tivesse acordado, não soubesse se o meu lobinho me teria com tanta beatitude estendido o seu ceptro de ouro.

- Ouve, queria pedir-te um conselho. Senta-te.

- Espera que tenho de encontrar a poltrona; digo-te que não há muita claridade no teu quarto. Posso dizer à Félicie para trazer a electricidade?

- Não, não, já não ia conseguir adormecer.

A Mamã rindo:

- Sempre Molière.

Proibí, cara Alcmena, os archotes de se aproximar.

- Ora bem. Eis o que queria dizer-te. Queria submeter-te uma ideia de artigo que tenho.

- Mas tu sabes que a Mamã não te pode dar conselhos sobre essas coisas. Não estudei como tu no grande Cyre¹.

- Enfim, ouve. O assunto seria: contra o método de Sainte-Beuve.

- Como? Eu achava que era tão bom! No artigo de Bourget que me deste a ler, ele dizia que era um método tão maravilhoso que não encontrou ninguém no século XIX para o aplicar.

- Ah sim, ele dizia isso, mas é estúpido. Sabes em que é que consiste esse método?

- Explica-me como se eu não o soubesse.

¹ N.T. “Le grand Cyre” trata-se de uma referência a uma passagem de uma obra de Molière, *Les Précieuses Ridicules*.

O MÉTODO DE SAINTE-BEUVE

Cheguei a um momento ou, se quisermos, encontro-me em circunstâncias nas quais se pode rezear que as coisas que mais se desejava dizer - ou na falta, pelo menos, dessas, se o enfraquecimento da sensibilidade, que é a bancarrota do talento, já não o permitir, essas outras que vinham em seguida, que éramos levados por comparação com esse mais elevado e mais sagrado ideal a não estimar muito, mas enfim que não se leu em parte alguma, que podemos pensar que não serão ditas se não as dissermos, e que nos apercebemos que estão ainda assim ligadas a uma parte até menos profunda do nosso espírito - não mais possamos, de repente, dizê-las. Já não nos consideramos senão como o depositário, que pode desaparecer de um momento para o outro, de segredos intelectuais, que desaparecerão com ele. E desejaríamos fazer a força de inércia da preguiça anterior, obedecendo a um belo mandamento de Cristo em São João: "Trabalhai enquanto tendes a Luz." Parece-me que eu teria assim a dizer sobre Sainte-Beuve, e sem demora muito mais a propósito dele do que sobre ele próprio, coisas que têm talvez a sua importância, quando, mostrando em que pecou, a meu ver, como escritor e como crítico, eu chegar talvez a dizer, sobre o que deve ser o crítico e sobre o que é a arte, algumas coisas sobre as quais amiúde pensei. De passagem, e a propósito dele, como tão amiúde fez, eu tomá-lo-ia como ocasião para falar de certas formas da vida, podia dizer algumas palavras de alguns dos seus contemporâneos, sobre os quais tenho também um parecer. E além disso, depois de ter criticado os outros e deixando então Sainte-Beuve de vez, tentaria dizer o que teria sido para mim a arte, se...

*

"Sainte-Beuve abunda em distinções, de bom grado em subtilidades, a fim de melhor anotar até a mais fina *nuance*. Multiplica as historietas, a fim de multiplicar os pontos de vista. É o individual e o particular que o preocupam, e por cima dessa minuciosa investigação, faz planar um certo Ideal de regra estética, graças ao qual conclui e nos constrange a concluir."

Esta definição e este elogio do método de Sainte-Beuve, pedi-os a esse artigo do senhor Paul Bourget, porque a definição era curta e o elogio autorizado. Mas eu podia ter citado outras vinte críticas. Ter feito a história natural dos espíritos, ter perguntado à biografia do homem, à história da sua família, a todas as suas particularidades, pela

inteligência das suas obras e a natureza do seu génio, aí está o que toda a gente reconhece como a sua originalidade, é o que ele mesmo reconhecia, ponto em que tinha aliás razão. O próprio Taine, que sonhava com uma história natural dos espíritos, mais sistemática e melhor codificada, e com quem aliás Sainte-Beuve não estava de acordo quanto às questões de raça, não diz outra coisa no seu elogio a Sainte-Beuve. "O método do senhor Sainte-Beuve não é menos precioso do que a sua obra. Nisso, ele foi um inventor. Importou, para a história moral, os processos da história natural.

"Mostrou como é preciso proceder para conhecer o homem; indicou a série dos meios sucessivos que formam o indivíduo, e que é preciso alternadamente observar a fim de o compreender: antes de mais, a raça e a tradição do sangue que se pode amiúde distinguir ao estudar o pai, a mãe, as irmãs ou os irmãos; em seguida, a primeira educação, as imediações domésticas, a influência da família e tudo o que modela a criança e o adolescente: mais tarde, o primeiro grupo de homens marcantes no meio dos quais o homem desabrolha, a estirpe literária à qual pertence. Vêm então o estudo do indivíduo assim formado, a busca pelos indícios que põem a nu o seu verdadeiro fundo, as oposições e as afinidades que destacam a sua paixão dominante e as particularidades do seu espírito, em breves palavras, a análise do próprio homem, prosseguida em todas as suas consequências, através e a despeito desses disfarces, que a atitude literária ou o preconceito público não deixam nunca de interpor entre os nossos olhos e o rosto verdadeiro."

Acrescentava, tão-somente: "Essa espécie de análise botânica praticada nos indivíduos humanos é o único meio de aproximar as ciências morais das ciências positivas, e só temos que aplicá-la aos povos, às épocas, às raças, para a fazer dar os seus frutos."

Taine dizia isto porque a sua concepção intelectualista da realidade não deixava verdade senão à ciência. Como tinha, contudo, bom gosto e admirava diversas manifestações do espírito, para explicar o valor das mesmas ele considerava-as como auxiliares da ciência (ver Prefácio de *A Inteligência*). Ele considerava Sainte-Beuve como um iniciador, como notável "para o seu tempo", como tendo quase encontrado o seu próprio método, de Taine.

Mas os filósofos, que não souberam encontrar o que há de real e de independente de toda a ciência na arte, são obrigados a imaginar a arte, a crítica, etc., como ciências, em que o predecessor é forçosamente menos avançado do que aquele que o segue. Ora, em arte não há (pelo menos, no sentido científico) iniciador, precursor. Estando tudo no indivíduo², cada indivíduo recomeça, por sua conta, a tentativa artística ou literária; e as obras dos seus predecessores não constituem, como na ciência, uma verdade adquirida, da qual tira proveito aquele que se segue. Um escritor de génio hoje em dia tem tudo por fazer. Ele não está muito mais avançado do que Homero.

Mas, de resto, o que adianta nomear todos os que ali vêm a originalidade, a excelência do método de Sainte-Beuve? Só temos de lhe dar a palavra a ele próprio:

"Com os Antigos, não se tem os meios suficientes de observação. Regressar ao homem, com a obra na mão, é impossível na maior parte dos casos com os verdadeiros Antigos, com aqueles de quem não temos a estátua senão semi-partida. Estamos portanto reduzidos a comentar a obra, a admirá-la, a sonhar o autor e o poeta através dela. Podem refazer-se assim figuras de poetas ou de filósofos, bustos de Platão, de Sófocles ou de Virgílio, com um sentimento de ideal elevado; é tudo o que permitem o estado dos conhecimentos incompletos, a escassez das fontes e a falta de meios de informação e de retorno. Um grande rio, e não vadeável na maior parte dos casos, separa-nos dos grandes homens da Antiguidade. Saudemo-los de uma margem para a outra.

"Com os Modernos é totalmente diferente. A crítica, que ajusta o seu método aos meios, tem aqui outros deveres. Conhecer e conhecer bem mais um homem, sobretudo se esse homem é um indivíduo marcante e célebre, é uma grande coisa e não seria de desdenhar.

"A observação moral dos caracteres está ainda no detalhe, na descrição dos indivíduos e, quando muito, de algumas espécies: Théophraste e La Bruyère não vão para além disso. Um dia virá, que eu creio ter entrevisto no decurso das minhas observações, um dia em que a ciência estará constituída, em que as grandes famílias de

² N.T. Seguimos a sugestão de Fallois de interpretar a passagem como "tout étant dans l'individu". Cf nota de rodapé, p.124.

espírito e as suas principais divisões serão determinadas, e conhecidas. Tendo, então, em conta o principal carácter de um espírito, poder-se-á dele deduzir vários outros. Seguramente, para o homem não se poderá nunca fazer exactamente como para os animais ou para as plantas; o homem moral é mais complexo; ele tem aquilo a que damos o nome de *liberdade* e que em todos os casos supõe uma grande mobilidade de combinações possíveis. Seja como for, chegar-se-á com o tempo, imagino, a constituir mais largamente a ciência do moralista; ela está hoje em dia no ponto em que a botânica estava antes de Jussieu, e a anatomia comparada antes de Cuvier, num estado, por assim dizer, secundário. Fazemos por nossa conta simples monografias, mas eu entrevejo ligações, relações e um espírito mais extenso, mais luminoso, e permanecendo fino no detalhe, poderá descobrir um dia as grandes divisões naturais que respondem às famílias de espírito."

*

"A literatura, dizia Sainte-Beuve, não é para mim distinta ou, pelo menos, separável do resto do homem e da organização. Nem demasiados modos nem demasiados meios serviriam para conhecer um homem, isto é, outra coisa que não um puro espírito. Enquanto não dirigirmos sobre um autor um certo número de perguntas e a elas não respondermos, nem que seja só para nós e baixinho, não estaremos certos de o ter por inteiro, possam embora essas perguntas parecer as mais estranhas em relação à natureza dos seus escritos: Que pensava ele da religião? Como era ele afectado pelo espectáculo da natureza? Como se comportava ele em relação às mulheres, ao dinheiro? Era rico, pobre; qual era o seu regime, a sua maneira de viver diária? Qual era o seu vício ou o seu ponto fraco? Nenhuma resposta a estas perguntas é indiferente para julgar o autor de um livro e o próprio livro, se esse livro não for um tratado de geometria pura, se for sobretudo uma obra literária, isto é, onde há de tudo."

A obra de Sainte-Beuve não é uma obra profunda. O famoso método, que faz dele, segundo Taine, segundo Paul Bourget e tantos outros, o mestre inigualável da crítica do século XIX, esse método, que consiste em não separar o homem e a obra, em considerar que não é indiferente para julgar o autor de um livro, se esse livro não for um "tratado de geometria pura", ter antes de mais respondido às perguntas que pareciam ser as mais estranhas à sua obra (como se comportava ele, etc.), em rodear-se de todas as

informações possíveis sobre um escritor, em colacionar as suas correspondências, em interrogar os homens que o conheceram, conversando com eles se ainda estão vivos, lendo o que puderam escrever sobre ele se estão mortos, esse método desconhece o que uma frequência um pouco profunda connosco próprios nos ensina: que um livro é o produto de um outro *eu* que não aquele que manifestamos nos nossos hábitos, na sociedade, nos nossos vícios. Esse eu, se quisermos tentar compreendê-lo, é no fundo de nós mesmos, tentando recriá-lo em nós, que podemos conseguir fazê-lo. Nada nos pode dispensar deste esforço do nosso coração. Essa verdade, é preciso que nós a construamos peça a peça e é demasiado fácil acreditar que ela chegará até nós, numa bela manhã, no nosso correio, sob forma de uma carta inédita, que um bibliotecário dos nossos amigos nos comunicará, ou que a recolheremos da boca de alguém, que tanto conheceu o autor. Falando da grande admiração, que inspira a vários escritores da nova geração a obra de Stendhal, Sainte-Beuve dizia: "Se me permitem dizer, para julgar nitidamente esse espírito bastante complicado, e sem nada exagerar em qualquer sentido, a ele regressarei sempre dando preferência, independentemente das minhas próprias impressões e lembranças, ao que sobre ele me disserem aqueles que o conheceram nos seus bons anos e nas suas origens, ao que sobre ele dirão o senhor Mérimée, o senhor Ampère, ao que sobre ele me diria Jacquemont se fosse vivo, aqueles, numa palavra, que tanto o viram e saborearam na sua forma primeira."

Porquê isto? Em que permite o facto de ter sido amigo de Stendhal julgá-lo melhor? O *eu* que produz as obras é ofuscado para os seus colegas pelo outro, que pode ser muito inferior ao eu exterior de muitas pessoas. De resto, a melhor prova disso é que Sainte-Beuve, tendo conhecido Stendhal, tendo recolhido junto do senhor Mérimée e do senhor Ampère todas as informações que podia, tendo-se munido, numa palavra, de tudo o que permite, segundo ele, ao crítico julgar com mais exactidão um livro, julgou Stendhal do seguinte modo: "Acabei de reler, ou de tentar, os romances de Stendhal; são francamente detestáveis." Regressa a isto algures, onde reconhece que *O Vermelho e o Negro* "intitulado assim não se sabe muito bem porquê e por um emblema que é preciso adivinhar, *tem pelo menos acção*. O primeiro volume tem interesse, apesar da maneira de escrever e das inverosimilhanças. *Há ali uma ideia*. Beyle tinha, para esse começo do romance, um exemplo preciso, *asseguram-me*, de alguém do seu conhecimento e, enquanto se ficou por aí, *pôde parecer verdadeiro*. A pronta introdução desse jovem

tímido nesse mundo para o qual não foi criado, etc., *tudo isso está bem retratado ou, pelo menos, está-lo-ia se o autor*, etc... Não são seres vivos, mas sim autómatos engenhosamente construídos... Nas novelas, que têm temas italianos, *foi mais bem-sucedido...* A *Cartuxa de Parma* é, de todos os romances de Beyle, aquele *que deu a algumas pessoas* a maior ideia do seu talento nesse género. Vê-se quão longe estou, no que respeita à *Cartuxa* de Beyle, de partilhar o entusiasmo do senhor Balzac. Depois de se ter lido aquilo, regressa-se, muito naturalmente parece-me, ao género francês, etc... Requer-se uma parte de razão, etc... tal como a oferece a história dos *Noivos* de Manzoni, todos os belos romances de Walter Scott ou uma adorável e verdadeiramente simples novela de Xavier de Maistre; o resto não é senão a obra de um homem culto.

E isto acaba com estas poucas palavras: "Criticando assim, com alguma franqueza, os romances de Beyle, estou longe de o censurar por os ter escrito. Os seus romances são o que conseguem ser, mas não são vulgares. São, como a sua crítica, sobretudo para uso dos que os fazem..." E estas palavras com as quais o estudo acaba: "Beyle tinha, no fundo, uma rectidão e uma segurança nas relações íntimas, que é preciso nunca esquecer de reconhecer, depois de lhe termos dito, aliás, as boas verdades." No fim de contas, aquele Beyle, um bom homem! Talvez não valesse a pena encontrar-se tão frequentemente para jantar, na Academia, com o senhor Mérimée, tanto "fazer falar o senhor Ampère", para chegar a este resultado e, depois de se ter lido aquilo, ficamos menos inquietos do que Sainte-Beuve a pensar que virão novas gerações. Barrès, com uma hora de leitura e sem "informações", teria feito mais do que o senhor. Não digo que tudo o que ele diz de Stendhal seja falso. Mas, quando nos recordamos com que tom de entusiasmo ele fala das novelas da senhora Gasparin ou Töpffer, é bem claro que, se todas as obras do século XIX tivessem ardido excepto as *Lundis*³, e fosse através das *Lundis* que tivéssemos de fazer uma ideia da classificação dos escritores do século XIX, Stendhal aparecer-nos-ia como sendo inferior a Charles de Bernard, a Vinet, a Molé, à senhora de Verdelin, a Ramond, a Sénac de Meilhan, a Vicq d'Azyr, a quantos outros, e bastante indistinto, para dizer a verdade, entre Alton Shée e Jacquemont.

³ N.T. Segundas-feiras.

Mostrarei, aliás, que se deu o mesmo no que respeita a quase todos os seus contemporâneos verdadeiramente originais; belo sucesso para um homem que conferia como único papel à crítica o de designar os seus grandes contemporâneos. E aí, ele não tinha, para o extraviar, os rancores que alimentava contra outros escritores.

*

"Um artista, diz Carlyle,..." e acaba por não mais ver o mundo senão "para o emprego de uma ilusão a descrever."

Em tempo algum parece Sainte-Beuve ter compreendido o que há de particular na inspiração e no trabalho literário, e o que o diferencia inteiramente das ocupações dos outros homens e das outras ocupações do escritor. Ele não fazia demarcação entre a ocupação literária, em que, na solitude, fazendo calar essas palavras, que são dos outros tanto quanto nossas, e com as quais, mesmo sozinhos, julgamos as coisas sem sermos nós mesmos, de novo nos pomos face a face connosco próprios, tentamos ouvir, e restituir, o som verdadeiro do nosso coração, e não a conversa! "Para mim, durante esses anos que posso dizer terem sido felizes (antes de 1848), eu procurara e acreditara ter conseguido organizar a minha existência com doçura e dignidade. Escrever de tempos a tempos coisas agradáveis, ler outras quer agradáveis, quer sérias, mas sobretudo não escrever demasiado, cultivar os seus amigos, guardar um tanto do seu espírito para a convivência de cada dia e saber despendar parte sem ponderar sobre isso, dar mais à intimidade do que ao público, reservar a parte mais fina e mais terna, a flor de si mesmo para o seu íntimo, para usar com moderação, num doce comércio de inteligência e de sentimento, das estações derradeiras da juventude, assim se desenhava para mim o sonho do galante homem literário, que sabe o valor das coisas verdadeiras e que não deixa que o ofício e o labor interfiram demasiado com o essencial da sua alma e dos seus pensamentos. A necessidade desde então apoderou-se de mim e constrangeu-me a renunciar ao que eu considerava ser a única felicidade ou a consolação deliciosa do melancólico e do sábio." Isto não é senão a aparência mentirosa da imagem que dá aqui algo de mais exterior e de mais vago, algo de mais aprofundado e recolhido à intimidade. Na realidade, o que se dá ao público é o que se escreveu sozinho, para si mesmo, é de facto a obra de si. O que se dá à intimidade, isto é, à conversa (por mais elegante que seja, e a mais elegante é a pior de todas, pois falseia a vida espiritual

associando-se a ela: as conversas de Flaubert com a sobrinha e o relojoeiro não constituem perigo) e essas produções destinadas à intimidade, isto é, diminuídas ao gosto de algumas pessoas e que quase não são senão conversa escrita, são a obra de um si bem mais exterior, não do eu profundo que não se encontra senão fazendo abstracção dos outros e do eu que conhece os outros, o eu que esperou enquanto estávamos com os outros, que bem sentimos ser o único real, e para o qual só os artistas acabam por viver, como um deus que deixam cada vez menos e a quem sacrificaram uma vida que não serve senão a honrá-lo. Seguramente, a partir de *Lundis*, não só Sainte-Beuve mudará de vida, como se elevar-se-á ainda - não muito alto - à ideia de que uma vida de trabalho forçado, como aquela que ele leva, é no fundo mais fecunda, necessária a certas naturezas de bom grado ociosas e que, sem ela, não dariam a sua riqueza. "Aconteceu-lhe um pouco, dirá ele ao falar de Fabre, o que acontece a certas jovens meninas que desposam homens velhos: em muito pouco tempo a sua frescura perde-se, não se sabe porquê, e a vizinhança que entibia é-lhe mais nociva do que o seriam as livres tempestades de uma existência apaixonada.

A velhice só pode pelos olhos chegar

Sempre ver o ancião faz a idade avançar

disse Victor Hugo. Assim o foi para o jovem talento de Victorin Fabre: desposou sem retorno uma literatura que estava a envelhecer, e a sua própria fidelidade levou-o à perdição."

Ele dirá amiúde que a vida do homem de letras é no seu gabinete, apesar do incrível protesto que levantará contra o que Balzac diz em *A prima Bette*: "Vimos ultimamente, surpreendemos o modo de trabalho e de estudo de André Chénier: assistimos aos esboços multiplicados e atentos, no *atelier* da musa. Quão o gabinete que nos abre de par em par o senhor de Lamartine e no qual ele nos força por assim dizer a penetrar é diferente. "A minha vida de poeta, escreve ele, recomeça por uns dias. O senhor sabe melhor do que ninguém que ela nunca foi senão um doze-avo quando muito da minha vida real. O bom público, que não cria como Jeová o homem à sua imagem, mas que o desfigura segundo a sua fantasia, crê que eu passei trinta anos da minha vida a alinhar rimas e a contemplar as estrelas. Nem trinta meses nisso empreguei, e a poesia não foi para mim senão o que foi a oração." Mas ele continuará a não compreender esse

mundo único, fechado, sem comunicação com o exterior que é a alma do poeta. Ele acreditará que os outros podem dar-lhe conselhos, excitá-lo, reprimi-lo: "Sem Boileau e sem Luís XIV, que reconhecia Boileau como o seu Controlador geral do Parnaso, o que teria acontecido? Teriam até os maiores talentos igualmente produzido tudo o que forma desde então a sua mais sólida herança de glória? Racine, receio-o, teria feito mais frequentemente Bérénices, La Fontaine menos *Fábulas* e mais *Contos*, o próprio Molière ter-se-ia dado mais aos *Scapins* e não teria talvez atingido as alturas severas do *Misanthropo*. Numa palavra, cada um desses belos génios teria abundado nos seus defeitos. Boileau, isto é, o bom senso do poeta crítico autorizado e duplicado por aquele de um grande rei, conteve-os todos e constrangeu-os, pela sua presença respeitada, às melhores e às mais graves obras desses mesmos." E por não ter visto o abismo que separa o escritor do homem da alta sociedade, por não ter compreendido que o eu do escritor não se mostra senão nos seus livros, e que não mostra aos homens da alta sociedade (ou mesmo a esses homens da alta sociedade que são nesse mundo os outros escritores, que apenas sozinhos tornam a ser escritores) senão um homem da alta sociedade como eles, ele inaugurará esse famoso método, que, segundo Taine, Bourget, tantos outros, é a sua glória e que consiste em interrogar avidamente para compreender um poeta, um escritor, aqueles que o conheceram, que o frequentavam, que poderão dizer-nos como se comportava em relação às mulheres, etc., isto é, precisamente em todos os pontos em que o eu verdadeiro do poeta não está em jogo.

*

Os seus livros, *Chateaubriand et son groupe littéraire*⁴ o mais do que todos, têm ar de salões em fileira para onde o autor convidou diversos interlocutores, que são interrogados sobre as pessoas que conheceram, que trazem os seus testemunhos destinados a contradizer outros tais e, através disso, a mostrar que sobre homem que temos o hábito de louvar, há também imenso a dizer, ou para classificar através disso aquele que contradirá numa outra família de espírito.

⁴ N.T. Chateaubriand e o seu grupo literário.

E não é entre duas visitas, é no seio de um mesmo visitante que há contradições. Sainte-Beuve não se priva de recordar uma historieta, de ir procurar uma carta, de chamar a testemunho um homem de autoridade e sabedoria, que aquecia os pés com filosofia, mas que mais não pede senão para trazer uma pequena martelada a fim de mostrar que aquele que acaba de dar um tal parecer tinha outro totalmente diferente.

O senhor Molé, com a sua cartola na mão, recorda que Lamartine, quando soube que Royer-Collard se ia apresentar à Academia, lhe escreveu espontaneamente a pedir-lhe para votar a favor dele; mas chegado o dia da eleição, votou contra ele e, uma outra vez, tendo votado contra Ampère, mandou a senhora de Lamartine ir felicitá-lo a casa da senhora de Récamier.

*

Essa concepção tão superficial, vê-lo-emos, não mudou, mas esse ideal factício perdeu-se para sempre. A necessidade obrigou-o a renunciar a essa vida. Tendo tido de dar a sua demissão de administrador da Biblioteca Mazarine, foi-lhe preciso, para viver, antes de mais aceitar um curso em Liège; depois, escrever *Lundis* para o *Constitutionnel*. A partir desse momento, o lazer, que ele desejara, foi substituído por um trabalho encarniçado. "Não posso impedir-me, diz-nos um dos seus secretários, de me recordar do ilustre escritor, de manhã no seu toucador, garatujando com um lápis no canto de um jornal qualquer um facto, uma ideia, uma frase que lhe vinha já feita e para a qual o seu espírito tinha interiormente designado o lugar onde era preciso introduzi-la no artigo em curso de composição. Eu chegava; era preciso conservar o canto do jornal, sujeito a extraviar-se. O senhor Sainte-Beuve dizia-me: "Em tal sítio, veja o que vou pôr...". Ele entrava nas minhas funções de secretário de recordar-me num instante desde manhã, sem preparação, antes até de *nos* termos posto ao trabalho, do artigo que estávamos a escrever há dois dias. Mas o doutor tinha-me rapidamente inteirado, e desde há muito tempo que eu estava habituado a essas vivacidades do seu espírito."

Seguramente, esse trabalho forçou-o a pôr cá para fora uma multidão de ideias que, talvez, se ele se tivesse atido à vida preguiçosa que prezava no início, não teriam nunca visto a luz do dia. Ele parecer ter ficado impressionado com o proveito que certos espíritos podem tirar assim da necessidade de produzir (Fabre, Fauriel e Fontanes). Durante dez anos, tudo o que ele teria reservado para amigos, para ele mesmo, para uma

obra longamente meditada que ele nunca teria seguramente escrito, teve de assumir uma forma, sair incessantemente dele. Essas reservas onde guardamos preciosos pensamentos, esta em torno da qual devia cristalizar-se um romance, aquela que ele desenvolveria numa poesia, outra tal cuja beleza, um dia, sentira, erguiam-se do fundo do seu pensamento, à medida que lia o livro, do qual devia falar e, com bravura, para tornar a oferta mais bela, ele sacrificava o seu mais querido Isaac, a sua suprema Ifigénia. "Aproveito todos os recursos, dizia ele, queimo os meus últimos cartuchos." Pode dizer-se que, na fabricação desses foguetes, que queimou durante dez anos todas as segundas-feiras com um estrondo incomparável, ele fez entrar a matéria, desde então perdida, de livros mais duráveis. Mas ele bem sabia que tudo aquilo não estava perdido e que, já que um pouco de eterno ou, ao menos, de durável entrara na composição desse efêmero, esse mesmo efêmero seria reunido, recolhido e as pessoas continuariam a extrair dele algo do durável. E, de facto, isso tornou os seus livros por vezes tão engraçados, por vezes até verdadeiramente agradáveis, que fazendo passar momentos de um tão verdadeiro divertimento, algumas pessoas, estou certo, aplicariam sinceramente a Sainte-Beuve o que ele diz de Horácio: "Nos povos modernos e particularmente em França, Horácio tornou-se como que um breviário de bom gosto, de poesia, de sabedoria prática e mundana."

O seu título *Lundis* lembra-nos que elas foram para Sainte-Beuve o trabalho febril e encantador de uma semana, o despertar glorioso dessa manhã de segunda-feira nessa casinha da rua do Mont-Parnasse. À segunda-feira de manhã, à hora em que, no Inverno, o dia está ainda macilento por cima das cortinas fechadas, ele abria *Le Constitutionnel* e sentia que nesse mesmo momento as palavras que escolhera vinham trazer, em inúmeros quartos de Paris, a nova dos pensamentos brilhantes que ele encontrara, e excitavam em muitos essa admiração que sente por si mesmo aquele que viu nascer nele uma ideia melhor do que aquilo que alguma vez leu nos outros e que a apresentou em toda a sua força, com todos esses detalhes de que ele próprio não se apercebera à primeira vista, em plena luz, com sombras também, que amorosamente acariciou. Seguramente não tinha ele a emoção do principiante, que tem desde há muito tempo um artigo num jornal, que, não o vendo nunca quando abre o jornal, acaba por perder a esperança de que apareça. Mas uma manhã, a mãe, ao entrar no seu quarto, pousou muito perto dele o jornal com um ar mais distraído do que é costume, como se

nele não houvesse nada de curioso para ler. Mas, no entanto, ela pousou-o muito perto dele, para que ele não pudesse deixar de o ler e rapidamente se retirou e vivamente mandou embora a velha criada, que ia entrar no quarto. E ele sorriu, porque compreendeu que a sua mãe bem-amada queria que ele não duvidasse de nada, que tivesse toda a surpresa da sua alegria, que estivesse sozinho a saboreá-la e não ficasse irritado com as palavras dos outros, durante a sua leitura e fosse obrigado, por orgulho, a esconder a sua alegria aos que haveriam indiscretamente de pedir para a partilhar com ele. Contudo, por cima do dia macilento, o céu é da cor da brasa nas ruas brumosas, milhares de jornais, ainda húmidos da prensa e do amanhecer molhado, correndo, mais nutritivos e mais saborosos do que os *brioques* quentes, que partiremos - em torno da luz ainda acesa - no café com leite, vão levar o seu pensamento a todas as casas. Ele manda rapidamente comprar outros exemplares do jornal, para ver com os seus próprios olhos o milagre dessa multiplicação surpreendente, fazer-se alma de um novo comprador, abrir com olhos não prevenidos esse outro exemplar e nele encontrar o mesmo pensamento. E como o sol tendo-se intumescido, enchido, iluminado, saltou por via do pequeno impulso da sua dilatação por cima do horizonte violáceo, ele vê triunfante em cada espírito o seu pensamento, à mesma hora, subir como um sol e tingi-lo por inteiro com as suas cores.

Sainte-Beuve já não era um principiante e já não sentia estas alegrias. Mas contudo, no amanhecer de Inverno, ele via, na sua cama dossel, a senhora de Boigne a abrir *Le Constitutionnel*; dizia para si mesmo que às duas horas o Chanceler iria vê-la e falaria disso com ela, que talvez, essa noite, recebesse um bilhete da senhora Allart ou da senhora d'Arbouville dizendo-lhe o que se teria pensado disso. E assim os seus artigos apareciam-lhe como uma espécie de arco cujo começo estava de facto no seu pensamento e na sua prosa, mas cujo fim mergulhava no espírito e na admiração dos seus leitores, onde ele cumpria a sua curva e recebia as suas últimas cores. É tanto o caso de um artigo como dessas frases que lemos estremecendo, no jornal, na acta da Câmara: "Senhor Presidente do Conselho, ministro do Interior e dos Assuntos Religiosos: "O senhor verá... (*Vivas protestações à direita, salvas de palmas à esquerda, rumor prolongado*)" e na composição das quais a indicação que a precede, e as marcas de emoção que a seguem, entram por uma parte tão integrante quanto as palavras pronunciadas realmente. Em "o senhor verá...", a frase não está de modo algum

acabada, ela mal está a começar e "vivas protestações à direita, etc." é o seu fim, mais belo do que o seu meio, digno do seu início. Assim, a beleza jornalística não está por inteiro no artigo; desprendida dos espíritos em que se completa, não é senão uma Vénus partida. E como é da multidão (fosse essa multidão uma elite) que ela recebe a sua expressão última, essa expressão é sempre um pouco vulgar. É nos silêncios da aprovação imaginada deste ou daquele leitor que o jornalista pesa as suas palavras e encontra o equilíbrio das mesmas com o seu pensamento. Por isso é a sua obra, escrita com a inconsciente colaboração dos outros, menos pessoal.

Como víamos há pouco Sainte-Beuve crer que a vida dos salões, que lhe aprazia, era indispensável à literatura e projectava-a através dos séculos, corte de Luís XIV aqui, círculo escolhido pelo Directório ali, do mesmo modo esse criador semanal, que amiúde até não se repousou no Domingo e recebe o seu salário de glória na Segunda-feira pelo prazer que causa a bons juízes e os golpes que inflige aos maus, concebe toda a literatura também como espécies de Segundas-feiras, que poderemos talvez reler, mas que devem ter sido escritas na sua hora com uma preocupação pela opinião dos bons juízes, para agradar, e sem contar demasiado com a posteridade. Ele vê a literatura sob a categoria do tempo: "Anuncio-vos uma interessante estação poética, escreve ele a Béranger. Esperavam-nos para um duelo..." e como tem uma bela sabedoria antiga, diz: "E depois, essa não será a poesia que eu uso particularmente; também não é a vossa, é aquela das gerações tumultuosas, inebriadas, que não são assim tão escrupulosas." Conta-se que ao morrer pergunta a si mesmo se se amaria mais tarde a literatura e diz aos Goncourt, a propósito de *Madame Gervaisais*: "Regressem bem frescos e com apetite. Esse romance de Roma virá mesmo a propósito, e parece-me que a opinião literária a vosso respeito está num estado de despertar e de curiosidade advertida, em que basta uma jogada de talento para determinar um grande sucesso." A literatura parece-lhe uma coisa de época, que vale o que valia a personagem. Em suma, mais vale representar um grande papel político e não escrever do que ser um descontente político e escrever um livro de moral..., etc. Por isso, ele não é como Emerson, que dizia que era preciso atrelar o seu carro a uma estrela. Ele tenta atrelá-lo ao que é mais contingente, a política: "colaborar com um grande movimento social pareceu-me interessante.", diz ele. Lamentou vinte vezes o facto de Chateaubriand, Lamartine, Hugo terem feito política, mas, na realidade, a política é mais estranha às obras deles do que às críticas de

Sainte-Beuve. Porque diz ele para Lamartine, "o talento está do lado de fora"? Para Chateaubriand: "Essas *Memórias* são pouco amáveis, com efeito, e aí está o grande defeito. Porque *quanto ao talento*, no meio das veias de mau gosto e dos abusos de toda a espécie, como se encontra aliás em quase todos os escritos do senhor de Chateaubriand, sente-se em inúmeras páginas o traço do mestre, a garra do velho leão, elevações súbitas ao lado de bizarras puerilidades, e passagens de uma graça, de uma suavidade mágica, onde se reconhecem o toque e a acento do encantador..." "Eu não poderia, com efeito, falar de Hugo."

*

Tinha-se gosto por ele nos salões, mas também consideração. "Saiba que se o senhor se estimar a opinião dos outros, nós estimaremos a sua" escrevia-lhe a senhora d'Arbouville, e ele diz-nos que ela lhe dera como divisa: querer agradar e permanecer livre. Na realidade, livre ele era tão pouco que, duas páginas mais à frente, ao passo que, enquanto a senhora Récamier foi viva, ele tremia ante a ideia de dizer alguma coisa hostil sobre Chateaubriand, por exemplo, logo que a senhora Récamier e Chateaubriand morreram, desforrou-se; não sei se é aquilo a que ele chamou nas suas notas e pensamentos: "Depois de ter sido advogado, tenho imensa vontade de me tornar juiz." O certo é que ele destruiu, palavra por palavra, as suas opiniões precedentes. Tendo tido de fazer uma recensão sobre as *Memórias de Além-Túmulo* depois de uma leitura que tivera lugar em casa da senhora Récamier, tendo chegado a esse excerto em que Chateaubriand diz: "Mas não haverá aqui estranhos detalhes, pretensões malsonantes num tempo em que não se quer que ninguém seja filho de seu pai? Eis inúmeras vaidades numa época de progresso, de revolução", protestava ele, achava que esse escrúpulo fazia ver demasiada delicadeza: "De todo; em Chateaubriand o cavalheiresco é de uma qualidade inalienável; o fidalgo nele nunca falhou, mas nunca foi obstáculo a melhor." Quando, depois da morte de Chateaubriand e da senhora Récamier, ele fez a recensão sobre as *Memórias de Além-Túmulo*, chegando a esta mesma passagem: "Vendo os meus pergaminhos, não dependeria senão de mim, se eu herdasse um tanto da enfatuação de meu pai e de meu irmão, crer-me cadete dos duques da Bretanha", ele interrompe o augusto narrador. Mas desta vez, já não é para lhe dizer: "Mas é mais do que natural." - "Como? diz-lhe ele. Mas neste momento que faz então o senhor senão cumular um resto dessa *enfatuação*, como diz, com a pretensão de dela estar curado? Há

aí uma pretensão dupla e, pelo menos a ênfase com a qual taxa o seu pai e o seu irmão era mais simples." Mesmo acerca de um dos homens, de quem ele disse melhor com mais brilho, mais bom gosto, mais continuidade, o chanceler Pasquier, parece-me que se ele não contradisse estes elogios entusiastas, foi seguramente porque a velhice indefinidamente prolongada da senhora de Boigne o impediu de fazê-lo. "A senhora de Boigne, escreve-lhe o Chanceler, queixa-se de já não o ver (como George Sand lhe escrevia: "Musset tem frequentemente vontade de ir vê-lo e de atormentá-lo para que o senhor venha a nossa casa, mas impeço-o de o fazer, ainda que eu estivesse totalmente pronta a ir com ele, se não receasse que isso fosse inútil."); o senhor quer vir buscar-me ao Luxembourg? Conversaremos, etc." Aquando da morte do Chanceler, a senhora de Boigne ainda é viva. Três artigos sobre o Chanceler, bastante elogiosos para agradar àquela amiga desolada. Mas aquando da morte de Pasquier, lemos nos *Retratos*: "Cousin diz..." e ele diz a Goncourt no jantar Magny: "Não lhe falaria disso exactamente como literatura. Na sociedade de Chateaubriand, ele mal era tolerado", o qual não pode impedir-se de dizer: "É assustador ser chorado por Sainte-Beuve."

Mas geralmente a sua susceptibilidade, o seu humor variável, a sua pronta repulsa por aquilo com que se tinha antes de mais entusiasmado, faziam com que, enquanto as pessoas eram vivas, ele se "tornasse livre". Não havia necessidade de estar morto, bastava estar de mal com ele e é assim que temos artigos contraditórios sobre Hugo, Lamartine, Lamennais, etc. e sobre Béranger, acerca do qual diz em *Lundis*: "Para cortar já a palavra aos que se lembrarem que em tempos, há mais de quinze anos, eu fiz um retrato de Béranger todo ele cheio de luz e sem nele pôr sombra alguma, eu responderia que é precisamente por isso que quero refazê-lo. Quinze anos é o suficiente para que o modelo mude, ou pelo menos se acentue mais; é suficiente sobretudo para que aquele que tem a pretensão de retratar se corrija, se forme, se modifique numa palavra a si mesmo profundamente. Em jovem, eu misturava nos retratos que fazia dos poetas muita afeição e entusiasmo, não me arrependo disso; punha até neles um pouco de convivência. Hoje em dia, nada ponho neles, confesso, a não ser um sincero desejo de ver e de mostrar as coisas e as pessoas tal como são, tal como pelo menos nesse momento elas se me afiguram." Essa "liberdade retomada" fazia da sua "vontade de agradar" um contra-peso, que era indispensável à consideração. É preciso acrescentar que em si, ele tinha, com uma certa disposição a inclinar-se diante dos poderes

estabelecidos, uma certa disposição para deles se libertar, uma ternura mundana e conservadora, uma ternura liberal e livre-pensadora. À primeira, devemos o lugar enorme que todos os grandes personagens políticos da monarquia de Julho têm na sua obra, em que não se pode dar um passo nesses salões onde ele congrega os interlocutores ilustres, pensando que da discussão irrompe a luz, sem depararmos com o senhor Molé, todos os Noailles possíveis, que ele respeita ao ponto de achar que seria culpado, após duzentos anos, por citar integralmente, num dos seus artigos, o retrato da senhora de Noailles em Saint-Simon, e pese embora isso, em contrapartida disso, ele tropeja contra as candidaturas aristocráticas da Academia (a propósito, porém, da eleição tão legítima do duque de Broglie), dizendo: estas pessoas acabarão por se fazer nomear pelos próprios porteiros.

Relativamente à própria Academia, a sua atitude é simultaneamente a de um amigo do senhor Molé, que acha que a candidatura de Baudelaire, seu grande amigo porém, seria uma brincadeira, e que escreve que ele já devia estar orgulhoso de ter agradado aos académicos: "O senhor causou uma boa impressão. Isso já não é bom?", e logo a de um amigo de Renan, que acha que Taine se humilhou ao submeter os seus *Ensaio*s ao julgamento de académicos, que não podem compreendê-lo, que tropeja contra o Mons. Dupanloup que impediu Littré de ser da Academia e que diz ao seu secretário desde o primeiro dia: "Às quintas-feiras, vou à Academia, os meus colegas são pessoas insignificantes." Faz artigos de complacência e ele próprio o confessou para um ou para outro, mas recusa, com violência, dizer bem do senhor Pongerville, do qual diz: "Hoje em dia, ele não entrava." Tem aquilo a que ele chama o sentimento da sua dignidade e manifesta-o de um modo solene, que é, de vez em quando, cómico. Ainda que deixemos passar o facto de, estupidamente acusado de ter recebido uma peita de cem francos, contar que escreveu no *Journal des Débats* uma carta "cujo tom não engana, como assim só podem escrever pessoas honestas". Ainda que deixemos passar o facto de, acusado pelo senhor de Pontmartin ... ou, crendo-se indirectamente visado por um discurso do senhor Villemain, clamar: (...) Mas é cómico que, depois de ter advertido os Goncourt que iria dizer mal de *Madame Gervaisais* e tendo sabido, por um terceiro que eles teriam dito à princesa: "Sainte-Beuve veja bem...", fica lívido de cólera ante as palavras crítica demolidora, clama: "Eu não faço crítica demolidora." É um dos Sainte-Beuve que respondeu aos...

*

Pergunto-me, por momentos, se o que ainda há de melhor em Sainte-Beuve não são os seus versos. Todo e qualquer jogo espirituoso acabou. As coisas não mais são abordadas de viés com mil artimanhas e prestígios. O círculo infernal e mágico está quebrado. Como se a mentira constante do pensamento estivesse nele ligada à habilidade factícia da expressão, ao deixar de falar em prosa ele deixa de mentir. Assim como um estudante, obrigado a traduzir o seu pensamento para latim, é obrigado a pô-lo a nu, Sainte-Beuve encontra-se pela primeira vez em presença da realidade, e recebe dela um sentimento directo. Há mais sentimento directo nos *Rayons Jaunes*⁵, nas *Larmes de Racine*⁶, em todos os seus versos, do que na sua prosa. Basta a mentira abandoná-lo para que todas as suas vantagens o abandonem também. Assim como um homem habituado ao álcool e posto a regime de leite, ele perde, com o seu vigor factício, toda a sua força. "Esse ser, quão desajeitado e feio é."⁷ Não há nada de mais comovente do que essa pobreza de meios no grande e prestigioso crítico, experiente em todas as elegâncias, finezas, farsas, solicitações, carícias de estilo, em todos os enternecimentos. Mais nada. Da sua imensa cultura, dos seus exercícios de letrado, resta-lhe tão-somente a rejeição de todo e qualquer empolamento, de toda e qualquer banalidade, de toda e qualquer expressão pouco controlada, e as imagens são rebuscadas e severamente escolhidas, com algo que faz lembrar o estudioso e o delicioso dos versos de um André Chénier ou de um Anatole France. Mas tudo isso é voluntário e não lhe pertence. Ele procura fazer o que admirou em Teócrito, em Cooper, em Racine. Dele, dele inconsciente, profundo, pessoal, pouco mais há do que a falta de jeito. Esta regressa amiúde, como o que nos é natural. Mas essa coisa pouca, essa coisa pouca encantadora e sincera, aliás, que é a sua poesia, esse esforço sábio e, de vez em quando, feliz para exprimir a pureza do amor, a tristeza dos fins de tarde nas grandes cidades, a magia das lembranças, a emoção das leituras, a melancolia das velhices incrédulas, mostra -

⁵ N.T. Raios Dourados.

⁶ N.T. Lágrimas de Racine.

⁷ N.T. Referência a *L'Albatros* de Baudelaire. Adaptámos à citação a tradução de *Les Fleurs du Mal* de Maria Gabriela Llansol.

porque sentimos ser a única coisa real nele - a ausência de significação de toda uma obra crítica maravilhosa, imensa, borbulhante – dado que todas essas maravilhas se reduzem a isso. Aparência, *Lundis*. Realidade, esses poucos versos. Os versos de um crítico são o peso na balança da eternidade de toda a sua obra.

GÉRARD DE NERVAL

"Gérard de Nerval, que era como o caixeiro-viajante de Paris a Munique..."

Este julgamento parece surpreendente nos dias de hoje, nos quais se concorda em proclamar *Sylvie* como uma obra-prima. Poderei porém dizê-lo? *Sylvie* é admirada nos dias de hoje tão a contra-senso no meu entender, que quase preferia para ela o esquecimento em que a deixou Sainte-Beuve e de onde, pelo menos, podia sair intacta e na sua miraculosa frescura. É verdade que, mesmo desse esquecimento que mais a danifica, que a desfigura sob cores que não tem, uma obra-prima cedo sai, quando uma interpretação verdadeira lhe restitui a sua beleza. A escultura grega foi talvez mais desconsiderada pela interpretação da Academia, ou a tragédia de Racine pelos neoclássicos, do que podiam tê-lo sido por um esquecimento total. Mais valia não ler Racine do que ver nele a mão de Campistron. Mas, nos dias de hoje, ele foi limpo desse lugar-comum e mostra-se a nós tão original e novo como se tivesse sido desconhecido. O mesmo para a escultura grega. E é um Rodin, isto é, um anticlássico que mostra isso.

Convencionou-se nos dias de hoje que Gérard de Nerval era um escritor do século XVIII tardio e que o Romantismo não influenciou um puro gaulês, tradicional e local, que ofereceu em *Sylvie* uma pintura ingênua e fina da vida francesa idealizada. Eis o que se fez desse homem que aos vinte anos traduzia o *Fausto*, ia ver Goethe a Weimar, provia o Romantismo de toda a sua inspiração estrangeira, estava desde a sua juventude sujeito a acessos de loucura, era por fim enclausurado, sentia nostalgia do Oriente e acabava por lá ir, era encontrado enforcado na poterna de um pátio imundo, sem que, na estranheza de frequentações e de atitudes a que o tinham conduzido a excentricidade da sua natureza e a desordem do seu cérebro, se tenha podido decidir se ele se matara num acesso de loucura ou se fora assassinado por um dos seus companheiros habituais, parecendo as duas hipóteses igualmente plausíveis! Louco, não de uma loucura de algum modo puramente orgânica e não influenciando em nada a natureza do pensamento, como loucos desses conhecemos, que fora das suas crises tinham até demasiado bom senso, um espírito quase demasiado razoável, demasiado positivo, atormentado tão-somente por uma melancolia inteiramente física. Em Gérard de Nerval, a loucura nascente e ainda não declarada não é senão uma espécie de subjectivismo excessivo, de maior importância, por assim dizer, ligada a um sonho, a

uma lembrança, à qualidade pessoal da sensação e ao que essa sensação significa de comum para todos, de perceptível para todos, a realidade. E quando essa disposição artística, a disposição que conduz, segundo a expressão de Flaubert, a não considerar a realidade senão "para o emprego de uma ilusão a descrever" e a fazer das ilusões, na descrição das quais se encontra valor, uma espécie de realidade, acaba por se tornar loucura, essa loucura é a tal ponto o desenvolvimento da sua originalidade literária no que ela tem de essencial, que ele a descreve à medida que a sente, pelo menos enquanto ela permanece descritível, assim como um artista anotaria enquanto estivesse a adormecer as etapas de consciência que conduzem da vigília ao sono, até ao momento em que o sono torna o desdobramento impossível. E foi também nesse período da sua vida que ele escreveu os seus admiráveis poemas em que há talvez os mais belos versos da língua francesa, mas tão obscuros quanto os de um Mallarmé, de tal modo obscuros, disse Théophile Gautier, que tornam claro Lycophron:

Eu sou o tenebroso...

e tantos outros...

Ora, não há de modo algum solução de continuidade entre o Gérard poeta e o autor de *Sylvie*. Pode mesmo dizer-se - e é evidentemente uma das censuras que se lhe pode fazer, uma das coisas que mostram nele, ainda assim, o autor, senão de segunda ordem, ao menos sem génio verdadeiramente determinado, criando a sua forma de arte ao mesmo tempo que o seu pensamento - que os seus versos e as suas novelas não são (como os *Pequenos Poemas em Prosa* de Baudelaire e *As Flores do Mal*, por exemplo) senão tentativas diferentes para exprimir a mesma coisa. Em tais génios, a visão interior é bem certa, bem forte. Mas, doença da vontade ou falta de instinto determinado, predominância da inteligência que indica as vias diferentes mais do que passa numa delas, experimenta-se em verso, depois para não perder a primeira ideia, faz-se em prosa, etc.

Vêm-se versos que exprimem quase a mesma coisa. Do mesmo modo que em Baudelaire temos um verso:

O céu puro onde vibra o eterno calor

e nos *Pequenos Poemas em Prosa* correspondendo a:

Um céu puro onde o eterno calor se perde

do mesmo modo, reconhecemos já no verso que cito neste instante:

E a parreira em que o pampano à rosa se alia

a janela de Sylvie:

Em que o pampano se enlaça às roseiras

E, aliás, é a seguir a cada casa em *Sylvie* que vemos as rosas unirem-se às vinhas. O senhor Jules Lemaître, que não é aliás, de modo algum, visado (explicar-me-ei daqui a pouco), citou no seu *Racine* este início de *Sylvie*: "Jovens meninas dançavam em roda sobre a relva cantando velhas árias transmitidas por suas mães, e de um francês tão naturalmente puro que nos sentíamos deveras existindo nessa velha região de Valois onde, durante mais de mil anos, bateu o coração da França." Tradicional, bem francês? Não o acho de todo. É preciso tornar a pôr esta frase onde ela está, na iluminação que lhe é própria. É numa espécie de sonho: "Tornei à minha cama e nela não consegui encontrar repouso. Mergulhado numa semi-sonolência, toda a minha juventude repassava nas minhas lembranças. Esse estado no qual o espírito resiste ainda às bizarras combinações do sonho amiúde permite ver apressarem-se em alguns minutos os quadros mais salientes de um longo período de existência." Reconhecemos imediatamente esta poesia de Gérard:

Uma ária existe pela qual eu daria

Portanto, o que temos aqui é um desses quadros de uma cor irreal, que não vemos na realidade, que nem mesmo as palavras evocam, mas que, por vezes, vemos no sonho ou que a música evoca. Por vezes, no momento de adormecer, divisamo-los, queremos fixar e definir a sua forma. Então despertamos, não mais os vemos, deixamo-nos ir e, antes que tenhamos sabido fixá-los, adormecemos, como se a inteligência não tivesse permissão de os ver. Os próprios seres que estão em tais quadros são sonhos.

Uma mulher que numa outra existência porventura

Eu vi e da qual me recordo...

Que existe de menos raciniano do que isto? Que o próprio objecto do desejo e do sonho seja precisamente esse encanto francês em que Racine viveu e que exprimiu sem aliás o sentir é muito possível, mas é como se achássemos que uma classe de coisas absolutamente parecidas são um copo de água fresca e um indivíduo febril, porque ele o deseja, ou a inocência de uma jovem menina e a lubricidade de um velho porque o primeiro é o sonho do segundo. O senhor Lemaître, e digo isto sem que isto altere em nada a minha profunda admiração por ele, sem que isto nada retire ao seu livro maravilhoso, incomparável sobre Racine, foi o inventor, nesse tempo em que há tão poucos, de um crítica que é bem sua, que é toda ela uma criação e em que, nos excertos mais característicos e que permanecerão no tempo porque são, em absoluto, pessoais, ele gosta de fazer sair de uma obra uma quantidade de coisas que dela chovem então com profusão, um pouco como pequenos copos que aí teria posto.

Mas, na realidade, não há absolutamente nada de tudo isto em *Fedra* nem em *Bajazet*. Se por alguma razão se põe a palavra Turquia num livro, se aliás dela não se tem ideia alguma, impressão alguma, se por ela não se tem desejo algum, não se pode dizer que a Turquia esteja nesse livro. Racine solar, radiação do sol, etc. Não se pode levar em conta em arte senão o que é expresso ou sentido. Dizer que a Turquia não está ausente de uma obra é dizer que a ideia da Turquia, a sensação da Turquia, etc.

Bem sei que do amor de certos lugares há outras formas que não o amor literário, formas menos conscientes, igualmente profundas talvez. Sei que homens há que não são artistas, chefes de repartição, pequenos ou grandes burgueses, médicos que, em lugar de terem um belo apartamento em Paris ou uma viatura, ou irem ao teatro, põem a render uma parte do seu rendimento para terem uma casinha na Bretanha, onde se passeiam ao entardecer, inconscientes do prazer artístico que sentem, e que exprimem, quando muito, dizendo de tempos a tempos: "Está um belo tempo, está bom tempo" ou "É agradável passear-se ao entardecer". Mas nada deveras nos diz que aquilo existia em Racine e, em todo o caso, não teria tido de modo algum o carácter nostálgico, a cor de sonho de *Sylvie*. Hoje em dia, toda uma escola que, para dizer a verdade, foi útil, em reacção à logomaquia abstracta reinante, impôs à arte um novo trocadilho que ela crê renovado do antigo, e começa-se por convir que para não tornar pesada a frase

nada a faremos exprimir, de todo, que para tornar o contorno do livro mais nítido baniremos a expressão de toda e qualquer impressão difícil de retratar, todo o pensamento, etc. e para conservar à língua o seu carácter tradicional contentar-nos-emos constantemente com frases que existem, frases feitas, sem sequer nos incomodarmos a repensá-las. Não há um extremo mérito no facto de o tom ser bastante rápido, a sintaxe de muito boa qualidade e de uma aparência bastante desembrçada. Não é difícil percorrer o caminho em passo de corrida se se começa antes de partir por lançar ao rio todos os tesouros que estávamos encarregues de trazer. Só que a rapidez da viagem e a facilidade da chegada são bastante indiferentes, dado que à chegada nada trazemos.

É sem razão que se acredita que uma tal arte pôde reportar-se ao passado. Não deve, em todo o caso, menos do que a ninguém, reportar-se a Gérard de Nerval. O que os fez acreditar nisso foi o facto de gostarem de se cingir, nos próprios artigos, nos próprios poemas ou nos próprios romances, a descrever uma beleza francesa "moderada, com claras arquitecturas, sob um céu amável, com encostas e igrejas como aquelas de Dammartin e de Ermenonville." Nada está mais longe de *Sylvie*.

*

Se quando o senhor Barrès nos fala dos cantões de Chantilly, de Compiègne e de Ermenonville, quando nos fala em abordar nas ilhas de Valois ou de ir aos bosques de Chââlis ou de Pontarmé, sentimos essa perturbação deliciosa, é porque estes nomes, lemo-los em *Sylvie*, porque eles são feitos, não com lembranças de um tempo real, mas sim com esse prazer de frescura, mas sim à base de inquietude, que sentia esse "delicioso insano" e que fazia para ele dessas manhãs nesses bosques, ou antes da sua lembrança "semi-sonhada", um encantamento repleto de perturbação. A Île-de France, região de comedimento, de graça mediana, etc. Ah! Quão longe está daquilo, como há inexprimível, algo para além da frescura, para além da manhã, para além do belo tempo, para além da evocação do próprio passado, esse algo que fazia saltar, ter-se direito e cantar Gérard, mas não de uma alegria sã, e que nos comunica essa perturbação infinita, quando pensamos que esses lugares existem e que podemos ir passear-nos no país de *Sylvie*. Por isso, para o sugerir, que faz o senhor Barrès? Diz-nos esses nomes, fala-nos de coisas que têm um ar tradicional e cujo sentimento, o facto de com isso se comprazer, é tão dos dias de hoje, bem pouco sensato, bem pouco "graça mediana", bem

pouco "Île-de-France", segundo o senhor Hallays e o senhor Boulanger, como a divina doçura dos círios vacilantes em pleno dia nos nossos enterramentos e os sinos na bruma de Outubro. E a melhor prova é que algumas páginas mais adiante pode ler-se a mesma evocação, ele fá-la para o senhor Vogüe que, este, se fica pela Touraine, pelas paisagens "compostas segundo o nosso gosto", pela loura Loire. Como está isto a léguas de Gérard! É certo que nos recordamos da embriaguez dessas primeiras manhãs de Inverno, do desejo da viagem, do encantamento dos longes soalheiros. Mas o nosso prazer é feito de perturbação. A graça comedida da paisagem é do mesmo matéria, mas ele vai para além disso. Esse além é indefinível. Este será um dia em Gérard a loucura. Por enquanto, nada tem de comedido, de bem francês. O génio de Gérard dele impregnou esses nomes, esses lugares. Penso que todo o homem que tenha uma sensibilidade aguda pode deixar-se suggestionar por esse devaneio que nos deixa uma espécie de ponta, "pois mais acerada ponta do que aquela do Infinito não há." Mas não nos restituem a perturbação que nos dá a nossa amada quando nos falam do amor, mas sim quando nos dizem essas pequenas coisas que podem evocá-la, a ponta do seu vestido, o seu nome. Assim, tudo aquilo nada é, são as palavras Chââlis, Pontarmé, ilhas da Île-de-France, que exaltam até à embriaguez o pensamento de que podemos numa bela manhã de Inverno partir para ver esse país de sonho por onde se passeou Gérard.

É por isso que todos os elogios que nos poderão fazer sobre lugares nos deixam frios. E queríamos tanto ter escrito essas páginas de *Sylvie*. Mas não se pode simultaneamente ter o céu e ser rico, diz Baudelaire. Não se pode ter feito com a inteligência e o bom gosto uma paisagem, mesmo como Victor Hugo, mesmo como Heredia, no vazio, e ter imprimido num lugar essa atmosfera de sonho que Gérard deixou em Valois, porque foi deveras do seu sonho que ele a extraiu. Pode pensar-se sem perturbação no admirável *Villequier* de Victor Hugo, na admirável *Loire* de Heredia. Arrepiamo-nos quando lemos nos horários do comboio o nome de Pontarmé. Há nele algo de indefinível, que se comunica, que queríamos por cálculo ter sem o sentir, mas que é um elemento original, que entra na composição desses génios e não existe na composição dos outros, e que é algo mais, como há no facto de se estar apaixonado algo mais do que a admiração estética e de bom gosto. É isso que há em certas iluminações de sonho, como aquela que há diante do château Louis XIII, e por muito inteligente que sejamos como Lemaître, quando o citamos como um modelo de

graça comedida, erramos. É um modelo de obsessão doentia... Posto isto, recordar o que a sua loucura tinha de inofensivo, de quase tradicional e de antigo chamando-lhe um "delicioso insano" é da parte de Barrès uma marca de bom gosto encantadora.

Mas iria Gérard rever Valois para compor *Sylvie*? Claro que sim. A paixão crê que o seu objecto é real, o amante de sonho de um lugar quer vê-lo. Sem isso, não haveria sinceridade. Gérard é ingénuo e viaja. Marcel Prévost diz para si mesmo: permaneçamos em nossas casas, é um sonho. Mas, no fim de contas, só o inexprimível, só aquilo que acreditávamos não conseguir pôr num livro nesse mesmo permanece. É algo de vago e de obsidiante como a lembrança. É uma atmosfera. A atmosfera azulada e purpúrea de *Sylvie*. Esse inexprimível, não o tendo nós sentido, gostamos de crer que a nossa obra valerá o que vale a daqueles que o sentiram, dado que, em suma, as palavras são as mesmas. Só que isso não está nas palavras, não é expresso, está tudo entre as palavras, como a bruma de uma manhã em Chantilly.

*

Se escritor houve nos antípodas das claras e fáceis aguarelas que procurou definir-se laboriosamente a si próprio, apreender, alumiar nuances turvas, leis profundas, impressões quase inapreensíveis da alma humana, foi Gérard de Nerval em *Sylvie*. Essa história a que chamamos pintura ingénua é o sonho de um sonho, recordemo-nos. Gérard tenta lembrar-se de uma mulher que ele amava ao mesmo tempo do que outra, que domina assim certas horas da sua vida e pela qual todos os entardeceres é tomado a uma certa hora. E ao evocar esse tempo num quadro de sonho, ele é tomado pelo desejo de partir para esse lugar, desce de sua casa, faz com que lhe reabram a porta, apanha uma viatura. E enquanto vai aos solavancos em direcção a Loisy, lembra-se e narra. Chega após essa noite de insónia e o que então vê, por assim dizer desprendido da realidade por noite de insónia, por esse retorno a um lugar que é mais para ele um passado que existe, pelo menos, tanto no seu coração quanto no mapa, está tão estreitamente entremeado com lembranças que ele continua a evocar, que somos obrigados a todo o momento a virar as páginas que precedem para ver onde nos encontramos, se é presente ou recordação do passado.

Os próprios seres são como uma mulher dos versos que citávamos, "que numa outra existência conheci e da qual me recordo". Essa Adrienne que ele crê ser a

comediante, o que faz com que se apaixone pela comediante, e que não era ela, esses castelos, essas pessoas nobres que ele parece ver viver mais no passado, essa festa que tem lugar no dia da Saint-Barthélémy e a qual ele não está muito certo de que tenha tido lugar e que não seja um sonho, "o filho do guarda estava tocado", etc, tenho razões para dizer que em tudo isto mesmo os seres não são senão as sombras de um sonho. A divina manhã durante o caminho, a visita à casa da avó de *Sylvie*, isso é real... Mas lembrem-se: nessa noite, ele não dormiu ainda senão por um momento à luz das estrelas e um estranho sono em que ele apercebia ainda as coisas, dado que desperta com o som das ave-marias no ouvido, que não ouviu.

Tais manhãs são reais, se quisermos. Mas tem-se nelas essa exaltação em que a menor beleza nos embriaga um tanto e nos dá quase, ainda que a realidade habitualmente não consiga fazê-lo, um prazer de sonho. A cor certa para cada coisa comove-nos como uma harmonia, temos vontade de chorar por ver que as rosas são róseas ou, se é Inverno, de ver sobre os troncos das árvores belas cores verdes quase reverberantes, e se um pouco de luz vem tocar nessas cores, como por exemplo ao pôr-do-sol em que o lilás branco faz cantar a sua alvura, sentimo-nos inundados de beleza. Nas moradas em que o ar fresco da natureza nos exalta ainda, nas moradas camponesas ou nos castelos, essa exaltação é tão viva quanto o era durante o passeio, e um objecto antigo que nos traz um motivo de sonho faz crescer essa exaltação. Quantos castelões positivos tive assim de surpreender pela emoção do meu reconhecimento ou da minha admiração, nada fazendo senão subir umas escadas cobertas por um tapete com diversas cores, ou ver durante o almoço o pálido sol de Março fazer brilhar as transparentes cores verdes da pátina com que estão cobertos os troncos do parque e vir aquecer o seu pálido raio sobre o tapete junto ao braseiro, enquanto o cocheiro vinha receber ordens para o passeio que íamos fazer. Assim são essas manhãs abençoadas, esburacadas por uma insónia, o abalo nervoso de uma viagem, uma embriaguez física, uma circunstância excepcional, na dura pedra dos nossos dias, e que guardam miraculosamente as cores deliciosas, exaltadas, o encanto de sonho que as isola na nossa lembrança como uma gruta maravilhosa, mágica e multicolor na sua atmosfera especial.

A cor de *Sylvie* é uma cor púrpura, de um rosa púrpura em veludo púrpura ou violáceo e, de modo algum, os tons aguarelados da França moderada deles. A todo o momento, essa recordação de rubro regressa, tiros, rubros lenços de seda, etc. E esse

nome, ele próprio purpurado pelos seus dois I - Sylvie, a verdadeira Filha do Fogo. Eu que poderia enumerá-las, essas misteriosas leis do pensamento que amiúde desejei exprimir e que encontro expressas em *Sylvie* - poderia contar, creio, umas cinco ou seis leis dessas -, tenho o direito de dizer que qualquer distância que uma execução perfeita - e que é tudo - põe entre uma simples veleidade do espírito e uma obra-prima, põe entre os escritores ditos em derisão pensadores e Gérard, são eles que podem, porém, reportar-se a ele mais do que aqueles para quem a perfeição de execução não é difícil, dado que eles não executam nada, de todo. É certo que o quadro apresentado por Gérard é deliciosamente simples. E é a fortuna única do seu génio. Essas sensações tão subjectivas, se dizemos tão-somente a coisa que as provoca, não restituímos com precisão o que dá valor aos nossos olhos. Mas também, se tentarmos, analisando a nossa impressão, restituir o que ela tem de subjectivo, fazemos desvanecer a imagem e o quadro. De modo que, por desespero, alimentamos ainda melhor os nossos devaneios com o que dá nome ao nosso sonho sem o explicar, com os horários do comboio, as narrativas dos viajantes, os nomes dos comerciantes e das ruas de uma aldeia, as notas do senhor Balzin em que cada espécie de árvore tem um nome, do que com um demasiado subjectivo Pierre Loti. Mas Gérard encontrou o meio de não fazer outra coisa senão pintar e dar ao seu quadro as cores do seu sonho. Haverá talvez ainda um pouco de inteligência a mais na sua novela...

SAINTE-BEUVE E BAUDELAIRE

Um poeta de que tu não gostas senão pela metade e a respeito do qual se convencionou que Sainte-Beuve, que era muito ligado a ele, deu provas da mais clarividente, da mais adivinhadora admiração, é Baudelaire. Ora, se Sainte-Beuve, comovido pela admiração, pela deferência, pela gentileza de Baudelaire que, ora lhe enviava versos, e ora *pain d'épice*, e lhe escrevia sobre *Joseph Delorme*, sobre *As Consolações*, sobre *Lundis* as cartas mais exaltadas, lhe dirigia afectuosas cartas, não respondeu nunca às preces reiteradas de Baudelaire de fazer um artigo que fosse sobre ele. O maior poeta do século XIX, e que ademais era seu amigo, não figura em *Lundis* onde tantos condes Daru, de d'Alton Shée e outros têm o seu lugar. Pelo menos, ele aí não figura senão acessoriamente. Uma vez, aquando do processo de Baudelaire, Baudelaire implorou uma carta a Sainte-Beuve defendendo-o: Sainte-Beuve achou que as suas ligações com o regime imperial lho interdiziam, e contentou-se em redigir anonimamente um plano de defesa de que o advogado estava autorizado a servir-se, mas sem nomear Sainte-Beuve, e onde ele dizia que Béranger tinha sido tão arrojado quanto Baudelaire, acrescentando: «Longe de mim diminuir seja o que for à glória de um ilustre poeta (não é Baudelaire, é Béranger), de um poeta nacional, querido a todos, que o imperador julgou ser digno de um funeral público, etc."

Mas ele dirigira a Baudelaire uma carta sobre *As Flores do Mal* que foi reproduzida nas *Causeries du Lundi*⁸, fazendo valer, para diminuir seguramente o alcance do elogio, que aquela carta tinha sido escrita com a ideia de vir ajudar à defesa. Começa por agradecer a Baudelaire pela sua dedicatória, não consegue decidir-se a dizer uma palavra elogiosa, diz que aqueles poemas, que ele já lera, causam, reunidos, um "efeito totalmente diferente", que evidentemente é triste, aflitivo, mas que Baudelaire bem o sabe, não passa daquilo durante uma página, sem que um único adjectivo deixe supor se Sainte-Beuve acha que o livro é bom. Faz-nos tão-somente saber que Baudelaire gosta muito de Sainte-Beuve e que Sainte-Beuve sabe quais as qualidades de coração de Baudelaire. Finalmente, lá para o meio da segunda página, lança-se, finalmente uma apreciação (e é numa carta de agradecimento e a alguém que o tratou com tamanha ternura e tamanha deferência!) "Fazendo-o com subtilidade

⁸ N.T. Conversas de Segunda-feira.

(primeira apreciação, mas que se pode interpretar para o bem ou para o mal), com elegância, com um talento curioso (é o primeiro elogio, se elogio o é, não podemos, de resto, fazer-nos difíceis, este será quase o único) e um abandono quase *precioso* de expressão, ao *falar* (sublinhado por Sainte-Beuve) ou petrarquizar sobre o horrível..." e, paternalmente: "Deve ter sofrido muito, meu querido filho." Seguem-se algumas críticas, depois grandes elogios sobre dois poemas apenas: o soneto *Tristezas da lua* "que tem ar de ser de um inglês contemporâneo da juventude de Shakespeare" e *Aquela que é demasiado alegre* do qual diz: "Porque não está este escrito em latim, ou até em grego?" Esqueço que um pouco mais acima ele lhe falara da sua «fineza de execução». E como gosta de metáforas seguidas, termina assim: "Mas, mais uma vez, não se trata de elogiar alguém de quem se gosta..." - e que acaba lhe de enviar *As Flores do Mal*, quando se passou a vida a fazê-lo a tantos escritores sem talento...

Mas isto não é tudo, aquela carta, Sainte-Beuve, logo que soubera que contavam publicá-la, reclamara-a, provavelmente para ver se não se tinha entregado a demasiados elogios (esta, de resto, é simplesmente uma suposição da minha parte). Em todo o caso, ao dá-la a público nas *Causeries du Lundi*, ele acreditou dever precedê-la, eu diria, francamente, enfraquecê-la ainda mais, de um pequeno preâmbulo onde diz que aquela carta fora escrita "com a ideia de vir ajudar à defesa." E eis aqui como nesse preâmbulo ele fala das *Flores do Mal*, se bem que desta vez, em que já não se dirige ao poeta "seu amigo", já não tenha de "ralhar" com ele e pudesse ser caso para elogios: "O poeta Baudelaire ... levava anos a extrair de todos os assuntos de todas as flores (quer isto dizer ao escrever *As Flores do Mal*) um suco venenoso, e até, é preciso dizê-lo, bastante *agradavelmente* venenoso. Era aliás (sempre a mesma coisa!) um homem culto (!) bastante amável, tinha horas (com efeito, ele escrevia-lhe: Preciso tanto de vê-lo quanto Anteu de tocar a terra"), e muito capaz de afeição (é, com efeito, tudo o que há a dizer sobre o autor das *Flores do Mal*.⁹ Sainte-Beuve já nos disse, do mesmo modo, que Stendhal era modesto e Flaubert bom rapaz). Aquando da publicação dessa colectânea intitulada *Flores do Mal* ("Eu sei que o senhor faz versos, nunca esteve tentado a fazer uma pequena colectânea com eles?", dizia um homem da alta sociedade à senhora de Noailles), ele não teve de se ver só com a crítica, a justiça meteu-se no caso, como se

⁹ N.T. Há, claramente, uma gralha de pontuação na edição Fallois, pelo que seguimos a sugestão de ponto final da edição Clarac.

houvesse verdadeiramente perigo *nessas malícias envoltas e subentendidas em rimas elegantes...*" Depois, as linhas que dão ar de desculpar (pelo menos, essa é a minha impressão) em razão do favor a fazer ao réu os elogios da carta. Repare-se de passagem que as "malícias envoltas" não combinam muito com o "Deve ter sofrido muito, meu querido filho." Com Sainte-Beuve, quantas vezes não somos tentados a clamar: que velho mais besta e mais canalha.

Uma outra vez (e talvez precisamente porque Sainte-Beuve fora publicamente atacado pelos amigos de Baudelaire por não ter tido a coragem de testemunhar a favor dele ao mesmo tempo que d'Aurevilly, etc., diante do Tribunal Criminal¹⁰), a propósito das eleições para a Academia, Sainte-Beuve fez um artigo sobre as diversas candidaturas. Baudelaire era candidato. Sainte-Beuve que, de resto, gostava de dar lições de literatura aos seus colegas da Academia assim como gostava de dar lições de liberalismo aos seus colegas do Senado, porque, embora continuasse a pertencer ao seu meio, era-lhe muito superior, e tivesse veleidades, acessos, pruridos de arte nova, de anticlericalismo e de revolução, Sainte-Beuve falou com termos encantadores e breves das *Flores do Mal*, "esse pequeno pavilhão que o poeta construiu para si na extremidade da Kamtchatka literária, chamo-lhe eu a "Loucura Baudelaire" (sempre "palavras", "palavras que os homens cultos podem citar escarnecendo: ele chama-lhe a "Loucura Baudelaire". Só o gênero de conversadores que citavam isto ao jantar podiam fazê-lo quando as palavras eram sobre Chateaubriand ou sobre Royer-Collard. Eles não sabiam quem era Baudelaire). E terminou com estas palavras inauditas: o certo é que o senhor Baudelaire "ganha em ser visto, quando esperávamos ver entrar um homem estranho, excêntrico, descobrimo-nos em presença de um candidato *educado, respeitoso, exemplar*, de um *gentil rapaz*, de fina linguagem e todo ele *clássico nas formas*." Não posso crer que ao escrever as palavras *gentil rapaz, ganha em ser conhecido, clássico nas formas*, Sainte-Beuve não tenha cedido a essa espécie de histeria de linguagem que, por momentos, o fazia descobrir um irresistível prazer em falar como um burguês que não sabe escrever, a dizer sobre *Madame Bovary*: "O início está finamente pincelado".

Mas é sempre o mesmo procedimento: fazer alguns elogios "de amigo" de Flaubert, dos Goncourt, de Baudelaire e dizer que aliás são em particular os homens

¹⁰ N.T. Em França, a entidade encarregue de julgar os crimes é a "cour d'assises".

mais delicados, os amigos mais seguros. No artigo retrospectivo sobre Stendhal, é outra vez a mesma coisa ("mais seguro no seu procedimento"). E depois de ter aconselhado Baudelaire a retirar a sua candidatura, como Baudelaire lhe deu ouvidos e escreveu a sua carta de desistência, Sainte-Beuve felicita-o e consola-o do seguinte modo: "Depois de termos lido (na sessão da Academia) a sua última frase de agradecimento, concebida com termos *tão modestos e tão educados*, dissemos *bem alto: Muito bem. Assim deixou-nos de si uma boa impressão. Isso já não é bom?*" Não seria já bom ter causado uma impressão de homem modesto, de "gentil rapaz" ao senhor de Sacy e a Viennet? Não seria já bom da parte de Sainte-Beuve, grande amigo de Baudelaire, ter dado conselhos ao seu advogado, na condição de o seu nome não ser citado, ter recusado qualquer artigo sobre *As Flores do Mal*, até sobre as traduções de Poe, mas por fim ter dito que a "Loucura Baudelaire" era um encantador pavilhão, etc.?

Sainte-Beuve achava que tudo aquilo era muito. E o que há de mais assustador - e que vem precisamente apoiar o que eu dizia -, por mais fantástico que possa parecer, Baudelaire era da mesma opinião. Quando os seus amigos se indignam com o abandono de Sainte-Beuve aquando do seu processo e deixam transparecer o seu descontentamento na imprensa, Baudelaire fica endoidecido, escreve cartas atrás de cartas a Sainte-Beuve, para bem o persuadir de que ele nada tem a ver com aqueles ataques, escreve a Malassis e a Asselineau: "Vejam bem como este caso me pode ser desagradável... O Babou bem sabe que sou ligado ao tio Beuve, que estimo vivamente a sua amizade, e que me dou ao trabalho de esconder a minha opinião quando é contrária à dele, etc. O Babou tem ar de querer defender-me contra alguém que me fez uma multidão de favores."(?) Escreve a Sainte-Beuve que longe de ter inspirado aquele artigo, persuadira o autor "de que o senhor (Sainte-Beuve) fazia sempre tudo o que devia e podia fazer. Ainda há pouco tempo falava eu a Malassis dessa grade amizade que me honra, etc."

Supondo que Baudelaire não fora então sincero, e que fora por política que fez questão de poupar Sainte-Beuve e de o deixar acreditar que achava que ele tinha agido bem, vai sempre dar ao mesmo, isso prova a importância que Baudelaire atribuía a um artigo de Sainte-Beuve (que ele não pode aliás obter), na falta de artigo, às poucas frases de elogio que ele acabará por lhe consentir. E viste que frases! Mas por mais míseras que nos pareçam, elas encantam Baudelaire. Após o artigo "ganha em ser conhecido, é

um gentil rapaz, loucura Baudelaire, etc.", ele escreve a Sainte-Beuve: "Mais um favor que lhe devo! Quando irá isto acabar? E como agradecer-lhe? Algumas palavras, querido amigo, para lhe retratar o género particular do prazer que me causou... Quanto ao que o senhor chama a minha Kamtchatka, se eu recebesse frequentemente *encorajamentos tão vigorosos* quanto esse, creio que teria força para dela fazer uma imensa Sibéria, etc. Quando vejo a actividade do senhor, a sua vitalidade, fico todo envergonhado (com a impotência literária dela!). Será agora preciso que eu, o apaixonado incorrigível dos *Rayons jaunes* e de *Volupté*, de Sainte-Beuve poeta e romancista, elogie o jornalista? Como fez para chegar a essa altitude de forma, etc., voltei a encontrar aí toda a sua eloquência de conversa, etc.", e por fim: "Poulet-Malassis está desejoso de fazer uma brochura com o seu admirável artigo." Ele não cinge o seu reconhecimento a uma carta, faz um artigo não assinado na *Revue anecdotique* sobre o artigo de Sainte-Beuve: "Todo o artigo é uma obra-prima de bom humor, de alegria, de sabedoria, de bom senso e de ironia. Todos os que têm a honra de conhecer intimamente o autor de *Joseph Delorme*, etc." Sainte-Beuve agradece ao director dizendo no final, sempre com aquele gosto de fazer descarrilar o sentido das palavras: "Saúdo e *respeito* o benevolente anónimo." Mas Baudelaire, não estando certo de que Sainte-Beuve o tivesse reconhecido, escreve-lhe para lhe dizer que o artigo é seu.

Tudo isto vem apoiar o que te dizia, que o homem que vive num mesmo corpo com todo e qualquer grande génio tem pouca relação com ele, que é ele que os seus íntimos conhecem, e que é assim absurdo julgar como Sainte-Beuve o poeta pelo homem ou pelo dizer dos seus amigos. Quanto ao próprio homem, não é senão um homem, e pode perfeitamente ignorar o que quer o poeta que vive nele. E será talvez melhor assim. É a nossa razão que, destacando da obra do poeta a sua grandeza, diz: é um rei, e vê-o rei, e queria que se portasse como um rei. Mas o poeta não tem de modo algum de se ver assim para que a realidade que retrata permaneça para ele objectiva e para que ele não pense em si. Por isso se vê ele como um pobre homem que ficaria bem lisonjeado por ser convidado para ir a casa de um duque e por ter prémios na Academia. E se essa humildade é a condição da sua sinceridade e da sua obra, que ela seja abençoada.

Enganar-se-ia Baudelaire a esse ponto sobre si mesmo? Talvez não, teoricamente. Mas se a sua modéstia, a sua deferência eram manha, ele não se enganava

menos na prática sobre si mesmo dado que ele que escrevera *A Varanda*, *A Viagem*, *Os Sete Anciãos*, ele via-se numa esfera em que um assento na Academia, um artigo de Sainte-Beuve eram muito para ele. E pode dizer-se que são os melhores, os mais inteligentes que são assim, que rapidamente descem da esfera em que escrevem *As Flores do Mal*, *O Vermelho e o Negro*, *A Educação Sentimental* - e de que nos podemos dar conta, nós que não conhecemos senão os livros, isto é, os génios, e que a falsa imagem do homem não vem perturbar, estando ela tão acima daquela em que foram escritos as *Lundis*, *Carmen* e *Indiana* -, para aceitar com deferência, por cálculo, por elegância de carácter ou por amizade, a falsa superioridade de um Sainte-Beuve, de um Mérimée, de um George Sand. Este dualismo tão natural tem algo de tão perturbante. Ver Baudelaire desencarnado, respeitoso para com Sainte-Beuve, e depois outros a fazer intrigas para obter a cruz¹¹, Vigny que acaba de escrever *Les Destinées* mendigando um reclamo num jornal (não me recordo exactamente, mas não creio estar enganado).

Como o céu da teologia católica, que é composto por vários céus sobrepostos, assim a nossa pessoa, cuja aparência que lhe dá o nosso corpo com a sua cabeça que circunscreve a uma pequena bola o nosso pensamento, a nossa pessoa moral é composta por várias pessoas sobrepostas. Isto é talvez ainda mais sensível para os poetas que têm um céu a mais, um céu intermediário entre o céu do seu génio e o da sua inteligência, da sua bondade, da sua fineza diárias, que é a sua prosa. Quando Musset escreve os seus *Contos*, sente-se ainda nesse não-sei-quê, por momentos, o frémito, o sedoso, o prestes a levantar voo das asas que não irão solevar-se. O que, de resto, se disse muito melhor:

Mesmo quando o pássaro caminha, sentimos que ele tem asas.

Um poeta que escreve em prosa (excepto, naturalmente, quando nela faz poesia como Baudelaire nos seus *Pequenos Poemas* e Musset no seu teatro), Musset, quando escreve os seus *Contos*, os seus ensaios críticos, os seus discursos de Academia, é alguém que deixou de lado o seu génio, alguém que deixou de puxar dele formas que ele toma num mundo sobrenatural e exclusivamente pessoal e que, porém, deste se torna a lembrar, deste nos faz lembrar. Por momentos, num desenvolvimento, pensamos em versos célebres, invisíveis, ausentes, mas cuja forma vaga, indecisa, parece transparente por detrás de palavras que contudo toda a gente poderia pronunciar e lhes dá uma

¹¹ N.T. Entenda-se a cruz da Legião de Honra.

espécie de graça e de majestade, de comovente alusão. O poeta já fugiu, mas por detrás das nuvens divisamos ainda o seu reflexo. No homem, no homem da vida, dos jantares, da ambição, nada mais resta, e é a esse que Sainte-Beuve pretende perguntar pela essência do outro, da qual ele nada guardou.

*

Compreendo que não gastes senão pela metade de Baudelaire. Encontre nas suas cartas, como nas de Stendhal, coisas cruéis sobre a sua família. E cruel é-o ele na sua poesia, cruel com infinita sensibilidade, tanto mais surpreendente na sua dureza quanto os sofrimentos de que troça, que apresenta com tanta impassibilidade, sente-se que ele os sentiu até ao fundo dos seus nervos. É certo que num poema sublime como *As Velhinhas*, nem um sofrimento lhe escapa. Não são só essas imensas dores:

Esses olhos são poços de um milhão de lágrimas...

Todas teriam feito um rio com os seus choros!

ele está nesses corpos, treme com os nervos delas, arrepia-se com a fraqueza das mesmas:

Flagelados por ventos iníquos,

Tremendo com o fragor rolante das carruagens...

E arrastam-se como os animais doentes,

Mas a beleza descritiva e característica do quadro não o faz recuar diante de nenhum detalhe cruel:

Ou, sem querer, vão dançando, esses pobres badalos...

Essa, como uma régua, orgulhosa e direita...

Já notaram que muitos caixões dessas velhas

São quase tão pequenos como os das crianças?

A sábia morte põe nesses baús cruéis

Um símbolo de gosto estranho e captivante...

A não ser que, pensando bem na geometria,

Eu veja, plo aspecto dos membros disformes,

Quantas vezes é bom que o operário varie

O formato da caixa onde cabem os corpos.

Mas sobretudo:

Mas eu, eu que de longe vos vigio, terno,

Como se fosse vosso pai, ó maravilha!

De olhar inquieto e fixo nos passos incertos,

Desfruto, sem saberem, prazeres clandestinos.

E é isto que faz com que gostar de Baudelaire -, como diria Sainte-Beuve, cuja fórmula me interdigo de tomar como minha como estive amiúde tentado a fazer, para retirar desse projecto de artigo todo e qualquer jogo espirituoso, mas aqui não é *pastiche*, é um reparo que fiz, em que os nomes me vêm à memória ou aos lábios, e que a mim se impõe neste momento – gostar de Baudelaire, entenda-se gostar dele mesmo até à loucura nesses poemas tão piedosos e humanos, não seja forçosamente sinal de uma grande sensibilidade. Ele ofereceu dessas visões que, no fundo, lhe tinham feito mal, estou certo, um quadro tão poderoso, mas de onde toda e qualquer expressão de sensibilidade está tão ausente, que espíritos puramente irónicos e apaixonados por cor, corações verdadeiramente duros podem com ele deleitar-se. Os versos sobre essas *Velhinhas*:

Restos humanos prontos prà eternidade

é um verso sublime e que grandes espíritos, grandes corações gostam de citar. Mas quantas vezes não o ouvi eu ser citado, e plenamente saboreado, por uma mulher de uma extrema inteligência, mas a mais desumana, a mais desnudada de bondade e de moralidade com que já me cruzei, e que se entretinha, misturando-o com espirituais e

atrozes ultrajes, a lançá-lo como uma predição de morte próxima ao passarem tais velhinhas que ela detestava. Sentir todas as dores mas ser suficientemente dono de si para não se ficar desagradado ao olhar para elas, conseguir suportar a dor que uma maldade provoca artificialmente (até nos esquecemos ao citá-lo quão cruel é o verso delicioso):

Geme o violino como um peito que se aflige

oh! esse gemido de um coração a que se faz mal - ainda há pouco não era senão o gemido dos nervos das velhas senhoras, com o fragor rolante das carruagens.

Talvez essa subordinação da sensibilidade à verdade, à expressão, seja no fundo uma marca de génio, da força da arte superior ante a piedade individual. Mas há mais estranho do que isso no caso de Baudelaire. Nas mais sublimes expressões que ofereceu de certos sentimentos, parece ter feito uma pintura exterior da sua forma, sem simpatizar com eles. Um dos mais admiráveis versos sobre a caridade, um desses versos imensos e desenrolados de Baudelaire, é este aqui:

Para que possas dar a Jesus na sua ceia,

Um repasto de amor sem travo.¹²

Mas haverá algo de menos caridoso (voluntariamente, mas isso não muda nada) do que o sentimento com que isto é dito:

Um anjo furioso lança-se do céu em rapina,

O incrêu pelos cabelos agarra violento

E diz-lhe aos abanões «Terás tino!

Sou teu anjo bom ouves? Entendo

¹² A tradução de Maria Gabriela Llansol não refere as palavras “tapete” (que justifica o adjetivo “enrolado” empregue por Proust) e “caridade” que o original contém: “Pour que tu puisses faire à Jésus, quando il passe,/ Un tapis triomphal avec ta charité.”

*Que importa amar, sem cara feia,
O pobre o malandro o torto o parvo,
Para que possas dar a Jesus na sua ceia,
Um repasto de amor sem travo.*

É certo que ele compreende tudo o que há em todas essas virtudes, mas parece delas banir a essência dos seus versos. É deveras toda a devoção, o que há nesses versos das *Velhinhas*:

*Entre esses débeis seres (todos eles me embriagam)
Existem os que fazem dos tormentos mel,
Pedindo à Devoção que lhes empreste as suas asas:
Hipogrifo possante, leva-me prò céu!*

Parece que eterniza pela força extraordinária, inaudita do verbo (cem vezes mais forte, apesar de tudo o que se diz, do que o de Hugo), um sentimento que ele se esforça por não sentir no momento em que lhe dá nome, em que o retrata mais do que o exprime. Ele encontra para todas as dores, para todas as doçuras, formas dessas inauditas, arrebatadas ao seu próprio mundo espiritual e que jamais se encontrarão noutro qualquer, formas de um planeta onde só ele viveu e que não se assemelhava a nada do que nós conhecemos. Sobre cada categoria de pessoas, ele pousa toda ela cálida e suave, repleta de licor e de perfume, uma dessas grandes formas, sacos desses que poderiam conter uma garrafa ou um presunto, mas se ele o diz com lábios estrondosos qual trovão, dir-se-ia que se esforça por não o dizer senão com os lábios, ainda que sintamos que ele sentiu tudo, compreendeu tudo, que ele é a mais fremente sensibilidade, a mais profunda inteligência.

*Uma, pla sua pátria aos males habituada,
Outra, que o seu marido carregou de dores,
Outra, pelo seu filho, Virgem trespasada,*

Todas teriam feito um rio com os seus choros!

Habituada é admirável, carregou é admirável, trespassada é admirável. Cada um pousa sobre a ideia uma dessas belas formas sombrias, resplendorosas, nutritivas.

. *Uma, pla sua pátria aos males habituada...*

Dessas belas formas de arte, inventadas por ele, de que te falava e que pousam as suas grandes formas calorosas e coloridas sobre os factos que ele enumera, um certo número são, com efeito, formas de arte que fazem alusão à pátria dos antigos.

Uma, pla sua pátria aos males habituada...

Uns fogem satisfeitos de uma infame pátria...

É a bolsa do pobre, a sua antiga pátria.

Como as belas formas sobre a família: «*Outros do horror dos seus berços*», que depressa entram na categoria das formas bíblicas e de todas essas imagens que constituem o poder veemente de um poema como *Bênção* onde tudo é engrandecido por essa dignidade da arte:

Quer no pão quer no vinho que lhe entram na boca

Vão misturando cinza e escarros asquerosos;

Hipócritas, rejeitam tudo o que ele toca

E acusam-se de ter pisado onde ele pisou.

Pelas ruas e praças sua mulher grita...

Vou fazer o papel dos ídolos antigos...

Antes ter dado à luz um ninho de serpentes

Do que dar o meu seio a esta aberração!

Ao lado de versos racinianos tão frequentes em Baudelaire:

Olham-no com receio os que ele amar deseja.

os grandes versos flamejantes “*como ostensórios*” que são a glória dos seus poemas:

No fundo da Geena prepara, ela própria,

As piras consagradas aos crimes maternos.

e todos os outros elementos do génio de Baudelaire, que eu tanto gostaria de enumerar-te, se tivesse tempo. Mas nesse poema são já as belas imagens da teologia católica que prevalecem.

Dos Tronos, das Virtudes, das Dominações.

Sei também ser a dor uma nobreza ímpar

Onde a terra e o inferno não metem o dente

E que urge, pra entrançar a minha coroa mística,

Impor todos os mundos e todos os tempos.

(Imagem essa não irónica da dor, como eram as da devoção e da caridade que citei, mas ainda bem impassível, mais bela na forma, de alusão às obras de arte da Idade Média católica, mais pictural do que comovida!)

Não estou a falar dos versos sobre a Madona, dado que neles está precisamente o jogo de tomar todas essas formas católicas. Mas cedo essas maravilhosas imagens:

Trago serpentes mordendo-me as sandálias¹³

a palavra *sandália* de que ele tanto gosta

Quão formosa és com os teus pés sem sandálias, ó princesa!¹⁴

¹³ Tradução nossa.

O infiel deixa as sandálias ao pé da igreja "e essas serpentes sob os teus pés como sob os pés de Jesus¹⁵" *incalcabis aspidem* "poderás caminhar sobre a áspide¹⁶". Mas pouco a pouco, negligenciando as que são demasiado conhecidas (e que são talvez as mais essenciais), parece-me que eu podia começar, forma por forma, a evocar-te esse mundo do pensamento de Baudelaire, esse país do seu génio, do qual cada poema não é senão um fragmento, e que assim que o lemos se junta aos outros fragmentos que dele conhecemos, como num salão, numa moldura que nele ainda não tínhamos visto, certa montanha antiga onde o entardecer se ruboriza e onde passa um poeta com figura de mulher seguido de duas ou três Musas, isto é, um quadro da vida antiga conhecida de um modo natural, sendo essas Musas pessoas que existiram, que se passeavam ao entardecer a dois ou a três com um poeta, etc., tudo isso num momento, a uma certa hora, no efémero que oferece algo de real à lenda imortal, sentimos um fragmento do país de Gustave Moreau. Por isso, ser-te-iam precisos todos esses portos, não apenas um porto repleto de velas e de mastros, e esses onde naus nadando em reflexos de ouro abrem os amplos braços pra saudar a glória de um céu puro «onde vibra o eterno calor», mas ainda esses que não são senão pórticos

Tingidos de mil cores plo sol daquele mar

O "pórtico aberto a céus desconhecidos." Os coqueiros de África, pálidos qual fantasmas.

Os coqueiros ausentes da grandiosa África

Para lá da imensa muralha da névoa...

Dos coqueiros ausentes um fantasma disperso¹⁷

O entardecer, assim que se alumia, e onde o sol põe

Ses beaux reflets de cierge

¹⁴ Cântico dos Cânticos, 7, v.9-10

¹⁵ Tradução nossa.

¹⁶ Tradução nossa.

¹⁷ Tradução nossa.

*Sur la nappe frugale et les rideaux de serge*¹⁸

até à hora em que é feito "de róseo e de azul místico", e com esses restos de música que sempre nele arrastam e lhe permitiram criar a exaltação mais deliciosa talvez desde *A Sinfonia Heroica* de Beethoven:

Esses tão ricos concertos

Com que às vezes soldados inundam jardins

E que, no oiro das tardes em que revivemos,

Infundem heroísmo às almas cidadinas.

Le son de la trompette est si délicieux

*Dans ces soirs de célestes vendages...*¹⁹

O vinho, não apenas em todas os poemas divinos em que é cantado desde que amadurece

Sobre a colina em fogo...

até ao momento em que o "peito quente" do trabalhador lhe é um "sepulcro suave", mas por todo o lado em que ele, e todo e qualquer elixir, toda e qualquer vegetal ambrósia (outra das suas pessoais e deliciosas preparações) entra secretamente na fabricação da imagem, como quando diz da morte que ela

...nos embriaga e sobe

E nos cria a coragem prós dias passando.

Os horizontes azuis em que estão coladas velas brancas

Veleiro ou fragata cujas formas, ao longe,

¹⁸ Esses belos reflexos de círio/ Sobre a toalha frugal e os cortinados de sarja.

¹⁹ O som da trompette tão delicioso é/ Nestes entardeceres de celestes vindimas.

Atravessem o azul

E a negra, e o gato, como num quadro de Manet... De resto, alguma coisa haverá que ele não tenha pintado? Passei os trópicos, como um aspecto demasiado conhecido do seu génio, pelo menos demasiado conhecido por nós dois, dado que tive tanta dificuldade em habituar-te à *Cabeleira*, mas não retratou ele o sol no seu inferno polar como "um bloco rubro e gelado"? Se escreveu sobre o luar versos que são como essa pedra que, como que sob vidro, numa cinta de sílex, contém o cabuchão do qual se extrai a opala e que é como um luar sobre o mar e no meio do qual, como um fio de uma outra essência, de violeta ou de ouro, filtra uma irisação parecida com o raio de Baudelaire, retratou de maneira totalmente diferente a lua como uma medalha nova, e se eu omiti o Outono do qual tu sabes como eu de cor todos os versos, ele tem sobre a Primavera versos totalmente diferentes e divinos:

O etéreo Prazer fugirá no horizonte

Perdeu já o perfume a bela Primavera!

E, de resto, poder-se-ão contar essas formas, não tendo nunca falado de nada (e falou com toda a alma) que não tenha mostrado por um símbolo, e sempre tão material, tão impressionante, tão pouco abstracto, com as palavras mais fortes, mais usuais, mais dignificadas?

Bordão dos exilados, luz dos inventores!...

Tu que dás ao proscrito o olhar altivo e calmo

Que amaldiçoa um povo junto ao cadafalso...

e sobre a morte:

É a estalagem célebre, inscrita no livro

Onde vamos sentar-nos, comer e dormir;

.....

E que refaz a cama dos pobres e nus;

É a glória dos Deuses, o celeiro místico,

É o pórtico aberto a Céus desconhecidos!

sobre o cachimbo:

Fumego como uma choupana

E todas as suas mulheres, e as suas primaveras e o respectivo odor, e as suas manhãs com a poeira que fazem os homens do lixo, e as suas cidades furadas qual formigueiros, e as suas "vozes" que prometem mundos, aquelas que falam na biblioteca, e aquelas que falam perante o navio, aquelas que dizem que a terra é um bolo de doçura repleto e aquelas que dizem: é aqui que se apanham

Os frutos milagrosos que a alma cobiça

Recorda-te de que todas as cores verdadeiras, modernas, poéticas, foi ele quem as encontrou, não muito carregadas, mas deliciosas, sobretudo as róseas, com azul, dourado ou verde:

Tu és um belo céu de Outono, claro e róseo...

As tardes à varanda, em atmosferas róseas...

e todos os entardeceres em que há róseo.

E nesse universo um outro mais intenso ainda, contido nos perfumes, mas isto não teria fim; e se pegássemos num qualquer poema seu (não digo os seus grandes poemas sublimes de que tu gostas como eu, *A Varanda*, *A Viagem*), mas sim poemas secundários, ficarias estupefacta de neles ver a cada três ou quatro versos, um verso célebre, não absolutamente baudelairiano, que não sabias onde estava (ao lado dos versos mais baudelairianos talvez e divinos):

Medalhões sem relíquias ou escrínios sem jóias

um verso matriz, parece, de tão geral e novo que é, de mil outros versos congéneres mas que nunca tão bem se fizeram, e em todos os géneros, versos como:

E os céus bons pra sonharmos com a eternidade.

que poderias acreditar serem de Hugo, como:

E os teus olhos que atraem como os de um retrato

que poderias acreditar serem de Gautier, como:

Tu que eu teria amado, tu que bem sabias

que poderias acreditar serem de Sully Prudhomme, como:

Olham-no com receio os que ele amar deseja

que tu poderias acreditar serem de Racine, como:

Ó charme do vazio loucamente enfeitado

que poderias acreditar serem de Mallarmé, como tantos outros que poderias acreditar serem de Sainte-Beuve, de Gérard de Nerval, que tantas relações tem com ele, que era mais terno, que também ele tem discussões familiares (ó Stendhal, Baudelaire, Gérard!), mas em que é tão terno, que é um nevrótico como ele, e que como ele fez os mais belos versos, que deveríamos retomar em seguida, e como ele preguiçoso com certezas de execução no detalhe, e incerteza no plano. É tão curioso, esses poemas de Baudelaire assim com esses grandes versos que o seu génio levado na mudança do hemistíquio precedente se apronta, a todo o vapor, a preencher em toda a gigantesca carreira dos mesmos, e que dão assim a maior ideia da riqueza, da eloquência, do ilimitado de um génio:

E cujos olhos fariam chover as esmolas

(verso)

... Ce petit fleuve,

Um triste e pobre espelho onde antes cintilou (verso)

A imensa majestade do vosso martírio...

e cem outros exemplos. De vez em quando, sem que o verso seguinte seja sublime, há porém esse admirável abrandar no hemistíquio que vai lançar o carro na carreira do verso seguinte, essa subida ao trapézio que vai ainda, ainda mais alto, lentamente, sem grande objectivo, para lançar melhor:

Nada o distinguiu, (para melhor lançar o seu pensamento)

Vindo do mesmo inferno (verso)

E o fim desses poemas, bruscamente interrompidos, de asas cortadas, como se ele não tivesse força para continuar, aquele que fazia voar o seu carro desde o penúltimo verso na imensa arena:

Fim de *Andrómaca*:

Nos presos, nos vencidos, e em tantos mais...

Fim da *Viagem*:

Pra no Desconhecido encontrar algo novo...

Fim dos *Sete Anciãos*:

E a minha alma dançava, dançava, escaler

Sem mastros, naquele mar monstruoso e sem (margens).

É verdade que certas repetições em Baudelaire parecem ser uma questão de gosto e pouco podem ser tidas por rípias.

*

Ah, um dia haveria de vir para lhe acontecer sofrer aquilo a que chamara castigo do orgulho:

Mas a luz da razão o abandonou

O brilho desse sol com um tule se velou

E todo o caos entrou naquela inteligência,

Outrora um vivo templo de ordem e opulência,

Sob cujos telhados tanta pompa houvera.

Instalaram-se nele a noite e o silêncio

Como num mausoléu fechado para sempre.

*Foi como os animais da rua, desde então,
E quando ia plo campo, olhando tudo em vão,
Sem saber distinguir o Inverno do Verão,
Inútil, sujo e feio como uma coisa usada,
Despertava aos miúdos muita gargalhada.*

Nesse momento, ele não mais conseguia, ele que, e ainda alguns dias antes, tinha momentaneamente detido o mais possante verbo que tenha alguma vez estourado sobre lábios humanos, pronunciar apenas essas únicas palavras: «nom, crénom²⁰» e tendo-se visto num espelho que uma amiga (uma dessas amigas bárbaras que crêem fazer-nos bem ao forçar-nos a "ficar curados" e que não receiam estender um espelho a um rosto moribundo que se ignora e que com os seus olhos já quase fechados imagina ser um rosto de vida) lhe trouxera para que ele se penteasse, não se reconhecendo, cumprimentou-o.

*

Penso em todas estas coisas, e como ele diz ainda em muitas outras, e não consigo pensar que ele foi ainda assim um grande crítico, aquele que, tendo falado tão abundantemente de tantos imbecis, bem benevolente aliás para Baudelaire, tendo incessantemente o espírito atraído para a produção do poeta que ele, aliás, pretendia aliás ser vizinha da sua (*Jospeh Delorme*, são *As Flores do Mal* antes de tempo), escreveu sobre ele apenas algumas linhas em que, tirando um dito espirituoso ("Kamtchatka literária" e "Loucura Baudelaire"), só há aquilo que se pode igualmente aplicar a muitos condutores de meninas: "Gentil rapaz, só ganha em ser conhecido, educado, causa boa impressão."

Dá-se ainda o caso de ele ser um dos que, por causa ainda assim da sua maravilhosa inteligência, melhor o compreenderam. Ele que lutou toda a sua vida contra a miséria e a calúnia, quando morreu, tinham-no a tal ponto representado à mãe como um louco e um perverso que ela ficou estupefacta e radiante com uma carta de Sainte-

²⁰ N.T. A palavra "crénom" é a abreviatura da expressão "Sacré nom de Dieu", equivalendo porventura a um "c'os diabos" em português. Existe também a expressão "crénom de nom."

Beuve que lhe falava do filho como um homem inteligente e bom. O pobre Baudelaire tivera de lutar toda a sua vida contra o desprezo de todos. Mas

Os amplos clarões do seu espírito lúcido

Ocultavam-lhe o aspecto dos povos furiosos.

Furioso até à última: quando estava paralisado, nesse leito de sofrimentos onde a negra, que fora a sua única paixão, o vinha de novo apoquentar com os seus pedidos de dinheiro, devem as pobres palavras de impaciência contra o seu mal, mal pronunciadas pela sua boca afásica, ter parecido impiedades e blasfêmias para a superiora do convento onde era tratado e que teve de deixar. Mas como Gérard, ele brincava com o vento, falava com a nuvem, e ia cantando, ébrio com a via sacra. Como Gérard que pedia que se dissesse aos seus pais que ele era inteligente. Era nessa época da sua vida que Baudelaire tinha aqueles grandes cabelos brancos que lhe davam um ar, dizia ele "de académico (no estrangeiro!)". Ele tem sobretudo nesse último retrato uma parecença fantástica com Hugo, Vigny e Leconte de Lisle, como se todos quatro não fossem senão moldes um tanto diferentes de um mesmo rosto, do rosto desse grande poeta que no fundo é um, desde o começo do mundo, cuja vida intermitente, tão longa quanto a da Humanidade, teve nesse século as suas horas atormentadas e cruéis, a que chamamos vida de Baudelaire, as suas horas laboriosas e serenas, a que chamamos vida de Hugo, as suas horas vagabundas e inocentes a que chamamos vida de Gérard e talvez de Francis Jammes, os seus extravios e declínios, com intentos de ambição estranhos à verdade, a que chamamos vida de Chateaubriand e de Balzac, os seus extravios e sobrelevação acima da verdade, a que chamamos segunda parte da vida de Tolstoï, assim como de Racine, de Pascal, de Ruskin, talvez de Maeterlinck.

CONCLUSÃO

Assim que eu lia um autor, bem depressa distinguia sob as palavras a ária da canção, que em cada autor é diferente do que é em todos os outros, e ao mesmo tempo que lia, sem disso me dar conta, cantarolava-a, acelerava as notas ou prolongava-as ou interrompia-as, para marcar o compasso das notas e o seu retorno, como se faz quando se canta, e amiúde se espera muito tempo, segundo o compasso da ária, antes de se dizer o final de uma palavra.

Eu bem sabia que se, não tendo nunca podido trabalhar, não soubesse escrever, tinha esse ouvido mais apurado e mais exacto do que muitos outros, o que me permitiu fazer *pastiches*, pois num escritor, quando se apanha a ária, as palavras bem depressa vêm. Mas esse dom, eu não o apliquei e, de tempos a tempos, em períodos diferentes da minha vida, esse mesmo, como também o de descobrir uma ligação profunda entre duas ideias, duas sensações, sinto-o sempre vivo em mim, mas não fortificado, e sem demora ficará enfraquecido e morrerá. Porém, será a custo, pois é amiúde quando estou mais doente, quando não tenho mais ideias na cabeça nem forças, que esse eu que reconheço por vezes divisa essas ligações entre duas ideias, como é amiúde no Outono, quando já não há flores nem folhas, que sentimos nas paisagens os acordes mais profundos. E esse rapaz que brinca assim em mim nas ruínas não precisa de alimento algum, alimenta -se tão-simplesmente do prazer que a vista da ideia que ele descobre lhe dá, ele cria-a, ela cria-o, ele morre, mas uma ideia ressuscita-o, como essas sementes cuja germinação se interrompe numa atmosfera demasiado seca, que morrem: mas um pouco de humidade e de calor são suficientes para as fazer renascer.

E eu penso que esse rapaz que em mim com isso se entretém deve ser o mesmo que tem também o ouvido apurado e exacto para sentir entre duas impressões, entre duas ideias, uma harmonia muito fina que outros não sentem. O que é esse ser? Sobre isso nada sei. Mas se ele cria de algum modo essas harmonias, vive delas, de imediato se subleva, germina, cresce, com tudo o que as mesmas lhe dão de vida, e morre em seguida, não podendo viver senão delas. Mas por muito prolongado que seja o sono em que se encontra de seguida (como com as sementes do senhor Becquerel), ele não morre, ou melhor, morre mas para renascer se uma outra harmonia se apresenta, mesmo se simplesmente entre dois quadros de um mesmo pintor ele apercebe uma mesma

sinuosidade de perfis, um mesmo pedaço de estofa, uma mesma cadeira, mostrando entre os dois quadros algo de comum: a predilecção e a essência do espírito do pintor. O que há no quadro de um pintor não pode alimentá-lo, nem num livro de um autor, e num segundo quadro do pintor, um segundo livro do autor. Mas se no segundo quadro ou no segundo livro, ele divisa algo que não está no segundo e no primeiro, mas que de algum modo está entre os dois, numa espécie de quadro ideal que ele vê em matéria espiritual modelar-se fora do quadro, ele recebeu o seu alimento e recomeça a existir e a ser feliz. Pois para ele existir e ser feliz não é senão uma só coisa. E se entre esse quadro ideal e esse livro ideal, sendo cada um deles suficiente para o tornar feliz, ele encontra uma maior ligação ainda, mais a sua alegria cresce. Pois ele morre instantaneamente no particular e imediatamente se põe de novo a flutuar e a viver no geral. Ele não vive senão do geral, o geral anima-o e alimenta-o, e ele morre instantaneamente no particular. Mas durante o tempo que ele vive, a sua vida não é senão um êxtase, senão uma felicidade. Só ele deveria escrever os meus livros. Mas também, seriam eles mais belos?

*

Que importa que nos digam: o senhor perde com isso a sua habilidade? O que fazemos é remontar à vida, é estilizar com todas as nossas forças o gelo do hábito e da razão que se prende imediatamente à realidade e faz com que nunca a vejamos, é reencontrar o mar livre. Porque é que essa coincidência entre duas impressões nos restitui a realidade? Talvez porque nesse momento ela ressuscita com aquilo que *omite*, ao passo que se usarmos a razão, se procurarmos recordar-nos, acrescentamos ou retiramos.

Os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira. Sob cada palavra cada um de nós põe o seu sentido ou, pelo menos, a sua imagem que é amiúde um contra-senso. Mas nos belos livros, todos os contra-sensos que se fazem são belos. Quando leio o pastor de *L'Enfer*²¹, vejo um homem ao estilo de Mantegna, e da cor da T... de Botticelli. Isto não foi talvez, de todo, o que viu Barbey. Mas há na sua descrição um conjunto de relações que, tendo em conta o ponto de partida falso do meu contra-senso, lhe dão a mesma progressão de beleza.

²¹ N.T. A Enfeitiçada.

Parece que a originalidade de um homem de génio não é senão como uma flor, um cimo sobreposto ao mesmo eu do das pessoas de talento medíocre da sua geração; mas esse mesmo eu, esse mesmo talento medíocre existe neles. Cremos que Musset, que Loti, que Régnier são seres à parte. Mas quando Musset atabalhoava crítica de arte, vemos com horror as frases mais banais de Villemain nascer sob a sua pluma, ficamos estupefactos por descobrir em Régnier um Brisson; quando Loti tem de fazer um discurso académico e quando Musset tem de fornecer um artigo sobre a mão-de-obra para uma revista de pouca importância, não tendo tempo de furar o seu eu banal para dele fazer sair o outro que virá sobrepôr-se, vemos que o seu pensamento e a sua linguagem estão repletos...

*

É tão pessoal, tão único, o princípio que age em nós quando escrevemos e cria à medida que o fazemos a nossa obra que na mesma geração os espíritos da mesma espécie, da mesma família, da mesma cultura, da mesma inspiração, do mesmo meio, da mesma condição, pegam na pluma para escrever quase da mesma maneira a mesma coisa descrita e acrescentam cada um o bordado particular que não é senão seu, e que faz da mesma coisa uma coisa totalmente nova, em que todas as proporções das qualidades dos outros são deslocadas. E assim o género dos escritores originais prossegue, cada um fazendo ouvir uma nota essencial que contudo, por um intervalo imperceptível, é irreduzivelmente diferente daquela que a precede e daquela que a segue. Vejam, uns ao lado dos outros, todos os nossos escritores: só os originais, e os grandes também, que são também escritores originais e por isso, aqui, não há lugar para fazer essa distinção. Vê como se tocam e como diferem. Segue uns ao lado dos outros, como numa grinalda trançada à alma e feita de flores inumeráveis, mas todas elas diferentes, em fileira, France, Henri de Régnier, Boylesve, Francis Jammes, numa mesma fila, enquanto numa outra fila verás Barrès, numa outra Loti.

Seguramente, quando Régnier e France começaram ambos a escrever, teriam a mesma cultura, a mesma ideia de arte, terão procurado pintar do mesmo modo. E esses quadros que tentavam pintar, eles tinham sobre a sua realidade objectiva quase a mesma ideia. Para France, a vida é o sonho de um sonho, para Régnier as coisas dos nossos sonhos têm o rosto. Mas essa similitude dos nossos pensamentos e das coisas, de

imediatamente Régner, metódico e aprofundado, é mais atormentado por não esquecer nunca de a verificar, por demonstrar a coincidência, ele esparge na sua obra o seu pensamento, a sua frase alonga-se, precisa-se, contorce-se, sombria e minuciosa como uma ancólia, quando a de France radiante, desabrolhada e lisa é como uma rosa de França.

*

E porque essa realidade verdadeira é interior, pode libertar-se de uma impressão conhecida, mesmo frívola ou mundana, quando está a uma certa profundidade e liberta dessas aparências, por essa razão não estabeleço nenhuma diferença entre a arte elevada, que não se ocupa apenas do amor, amor de nobres ideias, e a arte imoral ou fútil, essas que constituem mais a psicologia de um sábio ou de um santo do que a de um homem da alta sociedade. Aliás, em tudo o que é do carácter e das paixões, dos reflexos, não há diferença; o carácter é o mesmo nos dois casos, como os pulmões e os ossos, e o fisiologista para demonstrar as grandes leis da circulação do sangue não se preocupa se as vísceras foram extraídas do corpo de um artista ou de um lojista. Talvez quando tratarmos com um artista verdadeiro, que tendo estilizado as aparências terá descido ao profundo da vida verdadeira, poderemos então, como haverá obra de arte, interessarmos mais por uma obra que ponha em jogo problemas mais extensos. Mas, antes de mais, que haja profundidade, que se tenha atingido as regiões da vida espiritual onde a obra de arte pode criar-se. Ora, quando vemos um escritor a cada página, a cada situação em que se encontra a sua personagem, nunca a aprofundar, não a repensar em si próprio, mas servir-se de expressões feitas, do que o que em nós vem dos outros - e dos piores outros - nos sugere quando queremos falar de uma coisa, se não descemos a essa calma profunda em que o pensamento escolhe as palavras em que se reflectirá por inteiro; um escritor que não vê o seu próprio pensamento, invisível para ele, mas que se contenta com a grosseira aparência que o mascara para cada um de nós em todos os momentos da nossa vida, com a qual o vulgo se contenta numa perpétua ignorância, e que o escritor descarta, procurando ver o que há no fundo; quando pela escolha ou antes pela ausência absoluta de escolha das suas palavras, das suas frases, a banalidade repetida de todas as suas imagens, a ausência de aprofundamento de qualquer situação,

sentirmos que um livro assim, mesmo se a cada página denigre a arte amaneirada, a arte imoral, a arte materialista, é ele próprio bem mais materialista, pois nem sequer desce à região espiritual de onde saíram páginas que não fazem senão descrever coisas materiais talvez, mas com esse talento que é a prova inegável de que elas vêm do espírito,²² por mais que ele nos diga que a outra arte não é arte popular, mas sim arte para alguns, pensaremos, nós, que é a sua que é essa arte, pois não há senão uma maneira de escrever para todos, é escrever sem pensar em ninguém, para o que se tem em si de essencial e de profundo;²³ ao passo que ele escreve a pensar em alguns, nesses artistas ditos amaneirados, e não tentando ver por onde pecam, aprofundando até encontrar o eterno a impressão que eles lhe produzem, eterno que essa impressão contém tanto quanto o contém um sopro de espinheiro alvar ou qualquer outra coisa que saibamos penetrar; mas aqui como em todo o lado, ignorando o que se passa no fundo dele, contentando-se com fórmulas repisadas e com o seu mau humor, sem procurar ver a fundo: «Ar bafiento de capela, ide então lá fora. Que me faz o vosso pensamento, pois bem! Que diferença faz ser clerical? Enojais-me, essas mulheres deviam ser açoitadas. Não há então sol em França. Não podeis fazer uma música ligeira. É preciso que sujais tudo, etc.» Ele é aliás, de algum modo, obrigado a essa superficialidade e essa mentira, dado que escolheu como herói um génio de mau carácter cujos ditos espirituosos terrivelmente banais são exasperantes, mas poderiam encontrar-se num homem de génio. Infelizmente, quando Jean Christophe, porque é dele que falo, pára de falar, o senhor Romain Rolland continua a amontoar banalidades atrás de banalidades, e quando procura uma imagem mais precisa, é uma obra de busca e não de achados, e em que ele é inferior a todo e qualquer escritor actual. Os campanários das suas igrejas, que são como grandes braços, são inferiores a tudo o que encontraram o senhor Renard, o senhor Adam, talvez até o senhor Leblond.

Por isso, essa arte é a mais superficial, a mais insincera, a mais material (mesmo se o seu *assunto* é o espírito, dado que a única maneira para haver espírito num livro, não é que o espírito seja dele o assunto, mas que o tenha feito. Há mais espírito em *O*

²² Seguimos a sugestão de pontuação de Pierre Clarac (a vírgula) por oposição à de Fallois (o ponto), dado considerarmos que a presença de um ponto tornaria esta extensa reflexão agramatical.

²³ Também aqui seguimos a pontuação da edição Clarac.

Prior de Tours de Balzac do que no seu carácter do pintor Steinbock) e também a mais mundana. Porque só há pessoas que não sabem o que é o profundo e que, vendo a todo o momento banalidades, falsos raciocínios, fealdades, não se apercebem deles mas inebriam-se com o elogio do profundo, que dizem: «Eis a arte profunda!», assim como quando alguém diz a todo o momento:

"Ah! eu sou franco, eu não mando os outros dizer o que penso, todos os nossos belos senhores são lisonjeadores, eu cá sou um rústico", e ilude as pessoas que não sabem, um homem delicado sabe que estas declarações nada têm a ver com a verdadeira franqueza em arte. É como em moral: a pretensão não pode ser reputada pelo feito. No fundo, toda a minha filosofia equivale, como toda a filosofia verdadeira, a justificar, a reconstruir o que é. (Em moral, em arte, não mais se julga um quadro tão-somente pelas suas pretensões à grande pintura e o valor moral de um homem pelos seus discursos). O bom senso dos artistas, o único critério da espiritualidade de uma obra, é o talento.

O talento é o critério da originalidade, a originalidade é o critério da sinceridade, o prazer (para aquele que escreve) é talvez o critério da verdade do talento.

É quase tão estúpido dizer para falar de um livro: "É muito inteligente", quanto "Ele gostava muito da mãe". Mas o primeiro ainda não foi posto em evidência.

Os livros são a obra da solitude e os *filhos do silêncio*. Os filhos do silêncio nada devem ter em comum com os filhos da palavra, os pensamentos nascidos do desejo de dizer algo, de uma repreensão, de uma opinião, isto é, de uma ideia obscura.

A matéria dos nossos livros, a substância das nossas frases deve ser imaterial, não tomada tal qual na realidade, mas as nossas próprias frases e os episódios também devem ser feitos da substância transparente dos nossos melhores minutos, em que estamos fora da realidade e do presente. É dessas gotas de luz cimentadas que são feitos o estilo e a fábula de um livro.

Ademais, é tão vão escrever especialmente para o povo como para as crianças. O que fecunda uma criança, não é um livro de infantilidades. Porque se acredita que um operário electricista tem necessidade que escrevamos mal e que falemos da Revolução francesa para que nos compreenda? Primeiro, é precisamente o contrário. Tanto quanto os parisienses gostam de ler sobre viagens à Oceânia e os ricos narrativas da vida dos

mineiros russos, o povo gosta de ler coisas que não se relacionam com a sua vida. E depois, porquê estabelecer essa barreira? Um operário (ver Halévy) pode ser baudelairiano.

Esse mau humor que não quer ver no fundo de si (que é em estética o par²⁴ de um homem que faz questão de conhecer alguém e que, em jeito *snob*, diz: "Será que eu preciso dele, deste senhor? O que me interessa conhecê-lo? Ele enoja-me") é em muito maior medida o que reprovo em Sainte-Beuve, é (se bem que o autor não fale de Ideias, etc.) uma crítica material, de palavras que aprazem aos lábios, aos cantos da boca, às sobrancelhas arqueadas, aos ombros e na contra-corrente das quais o espírito não tem a coragem de vir de novo ao de cima para ver o que há. Mas em Sainte-Beuve, apesar de tudo, muito mais arte prova muito mais pensamento.

*

O arcaísmo é feito de muitas insinceridades, de entre as quais uma é tomar por traços assimiláveis do génio dos antigos traços exteriores, evocadores num *pastiche*, mas dos quais esses próprios antigos não tinham consciência, pois o seu estilo não entoava nessa altura um som antigo. Nos nossos dias, encontrou-se um poeta que crê que passou em si a graça da voz de Virgílio e de Ronsard, porque chama ao primeiro como faz o segundo, "o douto Mantouan". A sua *Ériphyle* tem alguma graça, porque ele foi um dos primeiros a sentir que a graça teria de ter vivido, e dá à rapariga o gentil ceceio de uma pequena esposa "o meu marido era um herói, mas tinha demasiada barba" e ela sacode a cabeça com zanga, no fim como uma pequena égua (tendo talvez reparado na vida que dão os anacronismos involuntários do Renascimento e do século XVII); o seu amante diz-lhe: "Nobre senhora" (igreja em busca de graça, fidalgo do Peloponeso). Ele está ligado à escola (Boulanger?) - Barrès – que indica com uma palavra, a escola do subentendido. É justamente o oposto de Romain Rolland. Mas isso não é senão uma qualidade, e não prevalece contra o nada de fundo e a ausência de originalidade. As suas célebres *Stances*²⁵ não se salvam senão porque o estado inacabado, uma espécie de banalidade e de falta de fôlego são voluntários, e como elas

²⁴ N.T. Note-se que a palavra "pendant" (traduzida por "par") se refere em francês não somente a objectos que formam um par, mas ainda que são simétricos.

²⁵ N.T. Estâncias.

seriam sem isso involuntárias, o defeito do poeta conspira com o seu objectivo. Mas logo que se esquece e quer dizer alguma coisa, logo que fala escreve coisas como esta:

Não dissei que a vida é um alegre festim,

Que espírito tolo ou alma baixa tem.

Não dissei sobretudo que é mal sem fim,

É má coragem que cedo a cansar vem.

Ride como ramos na bela estação.

Chorai qual vento e onda no areal.

Gozai prazer e sofri agitação.

Dizei: é demais, pois sombra do ideal.

*

Os escritores que admiramos não podem servir-nos de guias, dado que possuímos em nós como a agulha magnética ou o pombo-correio, o sentido da nossa orientação. Mas enquanto guiados por esse instinto interior voamos para a frente e seguimos a nossa via, por momentos, quando percorremos com os olhos a nova obra de Francis Jammes ou de Maeterlinck, uma página que não conhecemos de Joubert ou de Emerson, as reminiscências antecipadas que aí encontramos da mesma ideia, da mesma sensação, do mesmo esforço de arte que exprimimos nesse momento, aprazem-nos como amáveis placas de sinalização que nos mostram que não nos enganámos ou, enquanto repousamos por um instante num bosque, sentimos confirmado o nosso caminho pela passagem bem próxima de nós a toda a velocidade de fraternais pombos torcaz que não nos viram. Supérfluos, se quisermos. Não de todo inúteis, contudo. Mostram-nos o que ... a esse eu ainda assim um tanto subjectivo que é o nosso eu obreiro, é-o também, com um valor mais universal para os eus análogos, para esse eu mais objectivo, esse toda a gente cultivado que somos quando lemos, é-o não somente para o nosso mundo particular, mas também para o nosso mundo universal...

*

As belas coisas que escrevermos se tivermos talento estão em nós, indistintas, como a lembrança de uma ária, que nos encanta sem que possamos encontrar-lhe o contorno, trauteá-la, sequer fazer dela um desenho quantitativo, dizer se há pausas, sequências de notas rápidas. Os que são assombrados por essa lembrança confusa das verdades que nunca conheceram são os homens que são dotados. Mas se se contentam em dizer que ouvem uma ária deliciosa, nada indicam aos outros, não têm talento. O talento é como uma espécie de memória que lhes permitirá acabar por reaproximar de si essa música confusa, ouvi-la claramente, anotá-la, reproduzi-la, cantá-la. Chega uma idade em que o talento enfraquece como a memória, em que o músculo mental que aproxima tanto as lembranças interiores como as exteriores não tem mais força. Por vezes, essa idade dura toda a vida, por falta de exercício, por satisfação demasiado rápida de si mesmo. E nunca ninguém conhecerá, nem sequer os próprios, a ária que vos perseguia com o seu ritmo inapreensível e delicioso.

ANEXO II: FLORILÉGIO

Os números que se encontram por baixo do vocábulo francês correspondem às páginas de *Contre Sainte-Beuve*, ao passo que os que se encontram por baixo da palavra portuguesa concernem às páginas da nossa tradução.

A

Francês	Definição	Português	Definição
Accent (140)	Ensemble des inflexions de la voix (timbre, intensité) permettant d'exprimer un sentiment, une émotion	Acento (35)	<i>s.m.</i> Entoação particular que reflecte a intenção ou o sentimento, através da modulação da voz
Accusé (164)	Personne à qui on impute une faute, un délit	Réu (51)	Pessoa que num processo judicial é acusada de crime ou delito
Acharné (135)	Enragé, furieux, opiniâtre	Encarniçado (31)	<i>adj.</i> Que mostra muito ódio, muita animosidade
Adresse (145)	Qualité d'une personne qui sait s'y prendre, manœuvrer comme il faut pour obtenir un résultat	Artimanha (38)	Processo ou modo hábil e artificioso de obter alguma coisa
Air (118, 151, 295, 307)	Morceau de musique composé pour une voix, accompagné de paroles	Ária (19, 42, 69, 77)	<i>s.f.</i> Trecho musical, cantado ou tocado, dotado de unidade, dentro de uma composição maior, próprio para uma só voz
Air vif (49, 159)	Frais et pur, qui ranime, vivifie	Ar fresco (5, 47)	(fresco) Que produz uma agradável sensação de frescura; que tem vitalidade, energia e boa disposição
Allée (45, 47)	(Dans une ville) Promenade plantée d'arbres	Álea (1, 4)	Rua ou caminho ladeado de árvores, de vegetação

Alliage (114)	Métal ou élément combiné avec le métal de base	Liga (16)	Combinação de dois ou mais metais, ou de um metal com elementos não metálicos, geralmente obtida por fusão dos seus constituintes
Allure (149, 154)	Manière de se comporter ; apparence générale d'une chose	Atitude (40)	Modo de proceder revelador das convicções, do estado emocional
		Aparência (44)	Configuração, aspecto exterior de alguém ou de alguma coisa / imagem que alguém fornece de si próprio de forma a causar boa impressão ou a satisfazer as exigências sociais
Anédoctique (126)	(anecdote) Détail ou aspect secondaire, sans généralisation et sans portée.	Secundário (25)	Que é de menor importância; que inferior ou irrelevante
Angélus (158)	Prière de dévotion mariale qui se dit le matin, à midi et le soir	Ave-Marias (47)	<i>sf pl</i> Toque do sino da igreja ao romper do sol, ao meio-dia e ao pôr-do-sol, dando sinal para se rezarem, de cada vez, três ave-marias
Appui (111)	(Fenêtre) Élément en général à hauteur du coude, sur lequel on peut s'appuyer	Parapeito (14)	Peça de madeira, de ferro ou outro material, assente na parte interior do vão de uma janela, onde as pessoas se apoiam
Assouvir (94)	Satisfaire pleinement (un désir, une passion)	Saciar (12)	Fazer ficar ou ficar, uma vontade, um vício, uma carência

			fisiológica, um desejo... satisfeito
Attacher (43, 45, 166)	Faire tenir (une chose) au moyen d'un attache, d'un lien ; attribuer (une qualité à quelque chose)	Reter (1)	Fazer ou fazer-se ficar ; fazer parar ou ficar parado
		Atribuir (1, 52)	Considerar que tem determinada característica, qualidade, traço...
Attiédier (132)	Rendre moins ardent, moins vif	Entibiar (29)	Fazer perder ou perder a força, a intensidade, a energia, o vigor
Autorisé (122, 133)	Qui jouit d'une grande autorité	Autorizado (22, 30)	Que é digno de respeito e de crédito; que tem autoridade
Avoir affaire à (300)	Se trouver en rapport avec quelqu'un ;	Tratar com (72)	Manter com alguém relações de convivência profissional ou social
Azur (111)	Couleur d'un beau bleu clair; la couleur du ciel, des flots	Azul celeste (14)	(celeste) Que possui a tonalidade do céu sem nuvens

B

Bâcler (298)	Faire (un travail) à la hâte et sans soin	Atabalhoar (71)	Fazer ou dizer de um modo desordenado, imperfeito e precipitado
Besogne (131)	Travail imposé par la profession ou par toute autre cause	Lavor (28)	Qualquer ofício ou ocupação intelectual
Bête (49)	(Choses) Absurde et regrettable	Disparatado (5)	Que revela imaturidade, insensatez ou infantilidade ; que é absurdo, sem sentido

Blême (136, 137)	D'une couleur pâle et déplaisante	Macilento (32)	Que tem pouca coloração ; que é pálido, amarelento, descorado
Blottir (44, 46)	Se ramasser sur soi-même, de manière à occuper le moins de espace possible	Enroscar-se (1)	Dobrar-se sobre si mesmo, para adaptar o corpo a um espaço pequeno ou a outro a que está encostado
Bois du lit (111)	Le cadre au bois qui supporte le sommier	Armação da cama (14)	Peça ou conjunto de peças que formam a estrutura de suporte de uma construção, de um edifício, de um artefacto
Boutade (302)	Trait d'esprit	Dito espirituoso (73)	(dito) aquilo que se diz, que é pronunciado em palavras; (espirituoso) Que tem ou revela graça, vivacidade, espírito; que revela ser engenhoso, astuto
Breuvage (44)	Boisson d'une composition spéciale ou ayant une vertu particulière	Beberagem (1)	Cozimento medicinal de ervas; remédio preparado por curandeiro
Bruissant (92)	(bruire) Produire un bruit léger, confus	Rumorejante (11)	(rumorejar) Gerar um som suave e abafado

C

Cabinet (132)	Pièce où l'on se retire pour travailler, converser en particulier	Gabinete (29)	Escritório ou sala de trabalho reservada, em geral, a trabalho intelectual, a certas funções ou cargos
Cahot (158)	Saut qui fait une voiture en roulant	Solavanco (46)	Balanço brusco e inesperado dado por um veículo em

	sur un terrain inégal		movimento ou sofrido pelas pessoas que nele viajam
Calquer (47)	Reproduire (un dessin) en suivant exactement ses traits, par transparence ou par tout autre moyen	Decalcar (4)	Fazer a reprodução ou a cópia de um desenho, de um quadro ou de qualquer outra forma gráfica, utilizando, muitas vezes, papel químico ou vegetal e calcando por cima seguindo os seus volumes ou contornos
Canton (154)	(En France) Division territoriale de l'arrondissement, sans budget, constituant une circonscription en vue de certaines élections	Cantão (44)	Divisão territorial e administrativa existente em alguns países
Carreau (92)	Plaque de verre dont sont munies les fenêtres, les portes vitrées	Vidraça (11)	Lâmina de vidro polido usada em janelas, portas, quadros...
Chagrin (114, 115)	État moralement douloureux ; peine ou déplaisir causé par un événement précis	Desgosto (16, 17)	Sentimento de grande tristeza ; acontecimento que causa muita tristeza ou infelicidade ; sentimento de desagrado ou desprazer em relação a alguma coisa
Char (140, 183)	Voiture à deux roues, utilisée dans les combats, les jeux.	Carro (34, 65, 66)	Antigo veículo de duas rodas destinado a jogos, combates, corridas
Chérir (88)	Aimer tendrement, avoir beaucoup d'affection pour	Ser afeiçoado a (8)	Que tem amizade, dedicação, afeição; que gosta de

			alguém ou de alguma coisa
Cloison (44)	Paroi plus légère que le mur, qui limite les pièces d'une maison	Tabique (1)	Parede pouco espessa que divide compartimentos de uma casa, feita de barro amassado e calcado entre tabuões atravessados por fasquias ou feita de tijolo
Commis voyageur (148)	Représentant, voyageur de commerce	Caixeiro-viajante (40)	Empregado de uma casa comercial que promove a venda de produtos
Compte rendu (138)	Discours, texte qui rend compte de quelque chose	Acta (33)	Registo escrito dos actos ocorridos e das deliberações ou determinações tomadas numa sessão de qualquer assembleia
Corbeille (45)	Massif de fleurs, rond ou ovale	Canteiro (1)	Espaço de terreno, de pequena dimensão, geralmente rectangular, em que se plantam flores ou quaisquer plantas
Couper court (142)	L'interrompre au plus vite	Cortar a palavra (36)	Interromper a fala de alguém usando a autoridade ou sobrepondo as suas palavras
Cour (45, 149)	Espace découvert, clos de murs ou de bâtiments et dépendant d'une habitation	Pátio (1, 40)	Espaço descoberto, cercado por muros ou outras construções, contíguo a um edifício
Cour d'assises ou assises (164)	Jurisdiction criminelle française, composée de magistrats et de jurés, chargée de juger les personnes	Tribunal Criminal (51)	O que é exclusivo para julgar processos relativos a crimes e delitos

	renvoyées devant elle par un arrêt de mise en accusation		
Crétin (114, 116)	Personne stupide	Palerma (16, 17)	Pessoa pouco inteligente

D

Dedans (le) (131)	Partie intérieure ; (fig.) âme, cœur (opposé à corps, monde extérieur)	Íntimo (28)	Parte mais profunda de um ser ou de alguma coisa
Dégagé (154)	Qui a de la liberté, de l'aisance	Desembaraçado (44)	Que está liberto de obstáculos, de empecilhos; que está livre de embaraços = liberto, livre
Dégager (123, 168)	Isoler (un élément, un aspect) d'un ensemble	Destacar (23, 53)	Tornar ou tornar-se notório, por contrastar ou ser diferente dos restantes elementos do conjunto
Démarche (146)	Tentative auprès de quelqu'un pour réussir une entreprise, mener à bien une affaire	Solicitação (38)	(solicitar) Pedir com grande empenho ou insistência ou pedir formalmente; procurar obter alguma coisa
Démêler (48)	Débrouiller, éclaircir (une chose compliquée)	Deslindar (4)	Descobrir ou esclarecer-se, o que era misterioso, complicado ou difícil de perceber
Devanture (110)	Façade, revêtement du devant d'une boutique	Frontaria (da loja) (14)	Fachada principal de um edifício
Disette (125)	Manque (des choses nécessaires)	Escassez (24)	Carência de algo

E

Éblouissant (110, 112)	D'une beauté merveilleuse, d'une qualité si brillante qu'elle étonne, impressione	Deslumbrante (13, 14)	Que provoca excesso de visão momentânea, devido a excesso de luz; que tem enorme grandiosidade ou encanto
Ébranler (44, 159)	Faire trembler, vibrer par un choc ; compromettre l'équilibre, la solidité (d'une construction)	Abalar (1, 47)	Fazer tremer ou oscilar, pondo em risco a solidez e a estabilidade de alguma coisa
Éclat (110, 113, 136, 142, 174)	Intensité d'une lumière vive et brillante ; bruit violent et soudain de ce qui éclate	Brilho (13, 14, 16, 36)	Luz mais ou menos intensa que um corpo emite
		Estrondo (32, 58)	Ruído forte e repentino
Éclater (184)	Se rompre avec violence et généralement avec bruit, en projetant des fragments, ou en s'ouvrant	Estourar (67)	Causar ou sofrer fragmentação violenta e ruidosa
Égarer (130, 135, 186)	Mettre hors du chemin ; détourner, écarter de la vérité, du bien	Extraviar (28, 31, 68)	Fazer perder ou perder o rumo; fazer sair ou sair da via, do caminho considerado correcto
Embrasse (111)	Cordelière, ganse fixée à une patère et servant à retenir un rideau	Abraçadeira (14)	Cordão ou tira de pano que abraça e prende um cortinado, segurando-o ao lado
Embrouillé (115)	Extrêmement compliqué et confus	Embrulhado (17)	Que apresenta dificuldade ou falta de clareza ; que se complica ou complicou
Empreindre (118)	Marquer par pression sur une	Gravar (19)	Esculpir ou entalhar figuras ou

	surface (une forme, un dessin).		caracteres sobre material resistente, com instrumentos pontiagudos ou através de processos químicos
Enfermer (149)	Mettre en un lieu d'où il est impossible de sortir	Enclausurar (40)	Pôr na prisão, afastado da sociedade; afastar ou afastar-se do convívio social, deixando ou ficando em local isolado
Enflure (146)	Exagération, emphase, style ampoulé	Empolamento (38)	Acto de carregar de artifícios, de rebuscar ou enfatizar o discurso
Enseigne (111)	Panneau portant un emblème, une inscription, un objet symbolique, qu'un commerçant, un artisan met à son établissement pour se signaler au public	Tabuleta (14)	Placa de madeira ou outro material com indicações úteis para o público, pregada ou pendurada na fachada ou à porta de um estabelecimento, de um consultório, de uma repartição ou qualquer outra construção
Épave (5)	Ce qui reste après une ruine, un cataclysme	Destroço (49)	Restos ou pedaços de alguma coisa que foi destruída
Épreuve (84, 186)	(Imprimerie) Feuille de contrôle sur laquelle on indique les corrections à effectuer	Prova (6)	(prova) Folha impressa em que os revisores ou autores de uma obra efectuam as alterações necessárias
	Moulage*	Molde (68)	
Éreintement (145)	Critique extrêmement sévère et malveillante	Crítica demolidora (37)	(demolidor) Que deita abaixo, que destrói

Exquis (131, 146)	Qui est d'une délicatesse recherchée, raffinée ; qui produit une impression très agréable par sa délicatesse	Delicioso (28, 146)	Que é motivo de grande agrado ou prazer; que é muito agradável aos sentidos; que tem sabor excelente ou muito requintado
----------------------	--	------------------------	--

F

Fable (303)	Ce qui constitue l'élément narratif d'une œuvre	Fábula (74)	Conjunto de acontecimentos ligados entre si que constitui a acção ou o argumento de uma obra de ficção
Fade (93)	Qui manque de saveur, de goût ; qui manque d'éclat ; sans intérêt particulier	Insípido (5)	Que não tem sabor, que não tem gosto; que se mostra desengraçado, monótono, enfadonho
Faire échec à (121)	(Un projet, une entreprise) L'empêcher de se réaliser	Fazer fracassar (22)	(fracassar) Não ser bem-sucedido; não ter êxito ou sucesso; perder as forças, as energias, o vigor, a capacidade de resistência
Fauteuil (168)	Siège attribué à un membre d'une assemblée	Assento (54)	Acto de se sentar entre os membros de uma assembleia, de aí ter lugar, de tomar posse de um cargo ou de uma função
Fin (295, 296)	D'une grande acuité	Apurado (69)	Que revela muita acuidade ou sensibilidade
Finesse (146, 163, 169)	Qualité de ce qui est délicat et bien exécuté ; aptitude à discerner les plus délicats rapports des pensées et des sentiments	Fineza (38, 50, 54)	Manifestação de elegância, de graciosidade ; característica do que é de qualidade superior, do que é distinto, qualidade

			do que é puro, perfeito; Aptidão e rapidez de entendimento ou de percepção
Fréquentation (127, 149)	Action de fréquenter (un lieu, une personne) ; relations habituelles, personnes que l'on fréquente	Frequentação (26, 40)	Convivência habitual com alguém

G

Gentilhomme (141, 305)	Noble attaché à la personne du roi, d'un prince, d'un grand.	Fidalgo (35, 75)	Pessoa que possui títulos de nobreza, que tem foros ou privilégios de fidalguia herdados dos seus antepassados ou conferidos pelo rei;
Gorge (92, 93)	Passage étroit, défilé entre deux montagnes ; vallée étroite et encaissée	Garganta (11, 12)	Passagem estreita entre duas montanhas
Griffonner (135)	Écrire (quelque chose) d'une manière confuse, peu lisible ; rédiger à la hâte	Garatujar (31)	Fazer desenhos o caracteres irregulares, indecifráveis
Grincer (119)	Produire un son aigu et prolongé, désagréable	Chiar (20)	Emitir ou produzir um som agudo
Gris (158)	Qui est un peu ivre	Tocado (47)	Que está ligeiramente embriagado
Guéable (125)	Que l'on peut passer à gué	Vadeável (24)	Que pode ser atravessado a vau

H

Habillé (112)	Dans une tenue qui a quelque apparat, une tenue de soirée	Aperaltado (15)	Que revela elaboração, que é requintado
Hardi (118, 162)	Qui manifeste, dénote un tempérament, un esprit prompt à oser sans se laisser intimider	Arrojado (19, 49)	Que denota ou exige coragem, valentia, arrojo

I

Ingéniosité (87)	Qualité d'une personne ingénieuse	Engenho (7)	Faculdade ou capacidade de inventar, criar ; aptidão natural ou particular
---------------------	-----------------------------------	----------------	--

J

Jaillir (92, 143)	Se manifester soudainement	Irromper (11, 37)	Surgir de modo violento e repentino
Juste (295)	Qui apprécie bien, avec exactitude	Exacto (69)	Que revela precisão

L

Lâchage (166)	Action de quitter brusquement, d'abandonner quelqu'un	Abandono (52)	Acção de deixar alguma pessoa ou alguma coisa, de que se tem responsabilidade, não se ocupando mais dela
Lueur (94)	Lumière faible, diffuse ; lumière éphémère	Vislumbre (12)	Luz frouxa, ténue ou indistinta

M

Ménager (166)	Traiter (quelqu'un) avec prudence, égard, avec le souci de ne pas lui déplaire	Poupar (52)	Preservar alguém de algum desgaste, dissabor...
Mesure (155, 295)	Modération dans le comportement / Division de la durée musicale en plusieurs parties égales, formant une base sensible pour le rythme	Comedimento (44)	Moderação nas palavras, actos, reacções, atitudes
		Compasso (69)	(mús.) unidade de medida do tempo em intervalos iguais
Moue (86, 115)	Grimace que l'on fait en avançant, en resserrant les lèvres	Beicinho (7, 17)	Mover, estender (...) um pouco os lábios

N

Net (45, 47)	D'une manière précise, brutale ; tout d'un coup	Abruptamente (1, 3)	De uma forma repentina, súbita, inesperada e, de certo modo, violenta
Nombreux (86)	Qui a du nombre ; cadencé, harmonieux	Numeroso (7)	Que tem harmonia, ritmo

O

Office (47)	Pièce ordinairement attenante à la cuisine où se prépare le service de la table	Copa (3)	Divisão da casa, onde geralmente se guardam vidros, loijas, talheres, roupa de mesa, gêneros alimentícios e que em alguns casos faz serviço de apoio à cozinha
----------------	--	-------------	---

P

Pan (111)	Grand morceau d'étoffe ; partie flottante ou tombante d'un vêtement	Aba (14)	Extremidade inferior, solta e pendente, de certas peças de vestuário
Pavage (45)	Revêtement d'un sol, formé de pavés, de cailloux ou de pierres, de mosaïque, etc., pour le rendre dur et uni	Calçada (2)	Rua ou caminho pavimentado com pedras
Percer (166)	Se déceler, se manifester, se montrer	Transparecer (52)	= Manifestar-se, revelar-se
Plat (111, 298)	Sans caractère saillant no qualité frappante	Banal (71)	(banal) Que é vulgar, corrente, sem originalidade
		Sem relevo (14)	(relevo) Algo que se destaca da matéria ou massa de que faz parte/ Realce de uma coisa que sai fora da trivialidade, geralmente por contraste com outra ou outras
Poignant (114)	Qui cause une impression très vive et pénible; qui serre, déchire le cœur	Pungente (16)	Que causa ou denota grande tristeza, comoção ou aflição
Portière (92)	Porte (d'une voiture, d'un train)	Portinhola (11)	Porta pequena, especialmente porta de carruagem, de coche...
Poster (117)	Mettre (quelqu'un) à une place déterminée qui lui	Postar (19)	Colocar ou colocar-se alguém, em dado lugar ou num posto

	permet de faire une action		
Pot-de-vin (144)	Somme d'argent, cadeau offert clandestinement pour obtenir illégalement un avantage	Peita (37)	Dádiva ou promessa feita com o intento de subornar
Poteau indicateur (306)	Pièce de bois, de pierre, de métal, haute et assez grosse, dressé verticalement ; portant un panneau donnant des renseignements (noms de lieux, direction des routes)	Placa de sinalização (76)	Tabuleta, em geral de pedra ou metal, que contém inscrições indicativas, informativas ou comemorativas
Prestige (145)	Illusion dont les causes sont surnaturelles, magiques ; artifice séducteur	Prestígio (38)	Ilusão produzida por meios naturais ; influência comparável à da magia; artifício que seduz ou encanta
Priser (135)	(fig. et littér.) Donner du prix à	Prezar (31)	Ter grande apreço, estima, respeito ou consideração por alguém

R

Raffiné (31)	Qui est d'une extrême délicatesse, témoigne d'une recherche ou d'une subtilité remarquable	Elegante (28)	Que tem encanto, graça, distinção ou elegância
Railler (170)	(littér.) Tourner en ridicule par des moqueries, des plaisanteries	Troçar (55)	Fazer de alguém ou alguma coisa um ponto de diversão, criticando-os e tornando-os ridículos

Ravissant (89)	Qui plait beaucoup, touche par la beauté, le charme	Arrebatador (9)	Que encanta, deslumbra; que entusiasma fortemente
Rebattu (301)	Qu'on a répété, dont on a parlé inlassablement	Repisado (72, 73)	Que se disse, fez ou sentiu repetidas vezes
Recherché (146)	(péj.) Qui trahit une recherche excessive, manque de naturel, de simplicité	Rebuscado (38)	Que sofreu uma busca ; que revela um grande esforço para se distinguir pelo primor, pelo resquinte
Recueil (164)	Ouvrage ou volume réunissant des écrits, des documents	Colectânea (50)	Conjunto ou compilação de poesias ou de excertos seleccionados da obra ou das obras de um ou diversos autores, de assuntos vários...
Regret (4)	Déplaisir causé par une réalité qui contrarie une attente, un désir, un souhait	Pesar (48)	Sentimento de tristeza, de mágoa, de dor, de pena
Remarque (49, 172)	Critique, observation	Reparo (5, 56)	Comentário ou observação não muito severa por algo criticável
Rencontrer (43, 46, 48, 143)	Être mis, se trouver en présence de quelqu'un par hasard	Deparar com (1, 3, 4, 37)	Encontrar, sobretudo inesperadamente
Rendre compte (141)	Demander, faire le rapport de ce que l'on a fait, vu, pour faire savoir, expliquer ou justifier	Fazer uma recensão (35)	(recensão) Apresentação crítica de uma obra de carácter literário ou científico
Rêverie (49, 155, 160)	Activité mentale consciente qui n'est pas dirigée par	Devaneio (4, 45, 48)	Acção de fantasiar, sonhar, divagar

	l'attention, mais se soumet à des causes subjectives et affectives		
Rouge (86, 159, 160, 179)	Qui est de la couleur du sang	Rubro (7, 47, 63)	Que tem a cor do sangue, do fogo
Ruse (168)	Art de dissimuler, de tromper	Manha (53)	Qualidade de quem dissimula, engana ou manipula a fim de obter o que pretende

S

S'épanouir (112, 123)	S'ouvrir pleinement (fleurs) ; (métaph. ou fig.) se développer librement dans toutes ses possibilités	Desabrolhar (15, 23)	Principiarem, os botões das flores, a abrir ; crescer ou desenvolver-se
Saisir (43, 131, 157)	Mettre dans sa main (quelque chose) avec détermination, force ou rapidité / se mettre en mesure de comprendre, de connaître (quelque chose) par les sens, par la raison	Apoderar-se de (28)	Tomar posse de alguma coisa ; passar a ter o poder absoluto ou a dominar
		Apreender (1,46)	Ficar com alguma coisa em seu poder; conseguir compreender ou assimilar com o pensamento ou raciocínio
S'y prendre (123)	Agir d'une certaine manière en vue d'obtenir un résultat	Proceder (23)	Levar a efeito determinada acção
S'engouer (142)	Se prendre d'une passion ou d'une admiration aussi excessive que passagère pour quelqu'un ou quelque chose	Entusiasmar-se (36)	Despertar, uma pessoa, grande interesse ou paixão noutra (<i>transitivo</i>). Ficar apaixonado, entusiasmado

Se gonfler (137)	Devenir gonflé, enflé ; (fig.) augmenter, croître	Intumescer-se (33)	Fazer aumentar ou aumentar de volume
Se rattraper (141)	Comblar son retard, pallier une insuffisance	Desforrar-se (35)	Compensar ou compensar-se de prejuízo
Se réclamer de (154, 160)	Se référer à quelque chose	Reportar-se (44, 48)	Fazer alusão ou referência a alguém ou alguma coisa
Se tortiller (299)	Se tourner de côté et d'autre sur soi- même	Contorcer-se (72)	Fazer girar ou girar sobre si mesmo, desviando-se da posição direita ou devida
Soirée (49)	Temps compris entre le déclin du jour et le moment où l'on s'endort / réunion qui a lieu le soir, généralement après le dîner / Séance de spectacle qui se donne le soir (opposé à matinée)	Serão (5)	Reunião festiva em casa, à noite, onde se discute qualquer assunto, se dança, se executam composições musicais...

T

Terne (45)	Qui manque de brillant, qui reflète peu ou mal la lumière	Baço (2)	Que não tem brilho ou que o perdeu
Toile (109, 111)	Tissu de l'armure la plus simple (armure unie) fait de lin, de coton, de chanvre, etc.	Toldo (13, 14)	Cobertura de lona ou outro pano resistente que serve para proteger do sol e da chuva
Toile écrue (110)	Qui n'est pas blanchi ni teint, qui conserve une teinte naturelle	Pano cru (13)	O que é feito de algodão e que não foi corado após ter sido tecido
Toilette (135)	Meuble (table, console, etc.) sur lequel on place ce qui est nécessaire à se parer	Toucador (31)	Espécie de mesa ou cómoda encimada por um ou mais espelhos e diante da qual as pessoas se penteiam ou

			adornam o rosto e o cabelo
Tonner (143, 144)	Exprimer violemment sa colère en parlant très fort	Trovejar (37)	Proferir alguma coisa em voz muito alta e estrondosa, frequentemente para manifestar cólera ou indignação
Tremper (44)	Faire entrer (un solide) dans un liquide pour imbiber, enduire	Mergulhar (1, 2)	Fazer penetrar ou penetrar num líquido, deixando ou ficando completamente imerso no mesmo
Trouble (44, 45, 154, 155, 156, 157)	(littér.) État de ce qui cesse d'être en ordre ; agitation confuse qui en résulte / Se dit d'un liquide qui n'est pas limpide, qui contient des particules en suspension	Perturbação (1, 2, 44, 45)	Estado do que se acha convulsionado, perturbado = agitação, tumulto
Trouvaille (302)	Chose trouvée heureusement	Achado (73)	Coisa rara, valiosa, que se encontrou por feliz acaso; invenção original ou dito raro e espirituoso, muito a propósito

V

Volet (111)	Panneau (de menuiserie ou de métal) qui, placé à l'intérieur, sert à protéger le châssis d'une fenêtre, à intercepter la lumière	Portada (14)	Cada uma das meias-portas colocadas por detrás ou pela frente da vidraça da janela, geralmente para interceptar a luz
Volaille (110)	Ensemble des oiseaux qu'on élève pour leur œufs ou leur chair	Aves de capoeira (13)	Conjunto de aves domésticas que vivem num desses compartimentos

Volée (123)	Groupe, troupe (de personnes)	Estirpe (23)	Grupo ideológico, cultural ou profissional
Volontiers (122, 132)	Par inclination et avec plaisir	De bom grado (22, 29)	<i>Loc. adv.</i> De boa vontade ; com prazer ou com agrado
Vulgaire (le) (301)	Le commun des hommes, la foule	Vulgo (o) (72)	Grupo que constitui a generalidade das pessoas, o comum dos homens

Y

Y regarder de si près (139)	Considérer (quelque chose) avec attention avant de juger, de se décider	Ser escrupuleux (34)	Pessoa que respeita estritamente as regras, instruções ou prescrições, ou que trabalha com grande rigor e minúcia
-----------------------------------	---	-------------------------	---

Z

Zézalement (75)	Défaut de prononciation de quelqu'un qui zézaie, dû au placement de la langue trop près des incisives	Ceceio (305)	Acção de cecear, de pronunciar as consoantes fricativas alveolares com a ponta da língua nos dentes.
--------------------	---	-----------------	--

*Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales